

Come architetti apparteniamo a una cultura fondata sul progetto, in cui le motivazioni di carattere estetico sono una componente fondamentale. Nelle scienze ambientali, invece, il progetto è un dispositivo che organizza un sistema di variabili indipendenti all'interno di una rete di percorsi probabili. Nella lettura di un contesto lo sguardo dell'architetto allestisce uno schermo (un tempo si sarebbe detto: una veduta) chiamato paesaggio. Un medium affascinante e ambiguo, un Giano bifronte che rivolge ai due mondi, l'architettura da una parte e le scienze ambientali dall'altra, due facce spesso completamente diverse. Oppure, ed è un caso altrettanto frequente, uno stesso volto interpretato e decifrato secondo codici opposti.

Alessandro Rocca è professore a contratto presso la prima Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, dove è responsabile di un Laboratorio di progettazione architettonica nel corso di laurea in Architettura ambientale. È stato redattore delle riviste "Lotus" e "Navigator", e ha pubblicato i volumi *La città dipinta*, Genova '92 (Electa, 1991), *Piere e città* (Triennale di Milano-Chiara, 1997), *San Rikchie* (Motta, 1998), *Educatium a Utrecht*, *Kem Koolhaas a Utrecht*, *Kem Koolhaas a Utrecht*, *Atlante della Triennale* (Triennale di Milano-Chiara, 1999), *Luoghi del museo* (Dams - Università di Bologna, 2000), *Problemi. Architetture del paesaggio metropolitano* (Skira, 2003).

Alessandro Rocca

Natura artificialis

Alessandro Rocca

Natura artificialis

Il progetto dell'ambiente e l'architettura del paesaggio





progetto grafico, redazione e layout

alpha.ville

In copertina:
Carmen Pinos, *JVC Fairground*,
Guadalajara, Messico, 2000.

NATURA ARTIFICIALIS/ Alessandro Rocca



AIP

ARCHITETTURA INFRASTRUTTURE PAESAGGIO

www.diap.polimi.it/lab/aip

DIAP

DIPARTIMENTO DI ARCHITETTURA

E PIANIFICAZIONE

I FACOLTÀ DI ARCHITETTURA

POLITECNICO DI MILANO



Oggi una produzione enorme di saggi, libri, riviste tratta (in modo appropriato o no) di paesaggio. I settori disciplinari di appartenenza sono tra i più diversi: politico, geografico, estetico, biologico, fisico, ecologico, solo per citarne alcuni, e spesso la parola paesaggio viene usata come passe-partout per dare senso a temi e cose che esulano dal concetto che qui viene espresso, e a cui il libro di Alessandro Rocca intende restituire il suo più autentico significato. Il titolo, Natura artificialis, ci aiuta fin da subito a capire le intenzioni dell'autore: progettare il paesaggio attraverso l'artificio per meglio constatare "l'equivalenza tra artificio e natura". Il paesaggio, in questa intenzione, non è una metafora per la natura o un modo per evocarne la presenza, l'immagine o la sostanza, ma è esso stesso, e nel modo più reale, natura. Perciò è chiaro l'accento che si pone sul valore esistenziale del paesaggio, una sostanza prodotta dall'attività umana e in perenne mutazione, che continuamente ridefinisce proprio quei concetti di natura e di artificio nel divenire della storia del territorio.

Alessandro Rocca suggerisce, raccogliendo esempi eterogenei del paesaggismo contemporaneo, il senso della connessione che lega i due termini natura e artificio, e le modalità attraverso cui interagiscono, come una sorta di Gefüge heideggeriano in cui occorre che si misuri proprio l'oscillazione tra i due termini stessi per capire il senso del reale che ci si presenta.

Se intendiamo infatti la natura come una realtà fisica indipendente dall'esistenza dell'uomo, proprio per questo spetta a noi costruirla. Il paesaggio, come ricorda Anne Coquelin, sarà trasparente a ciò che presenta e noi avremo, grazie al paesaggio, uno sguardo vero sulle proprietà della natura.

In questo gioco di rimandi tra natura e artificio, i progetti scelti e commentati in questo libro rendono esplicita la crisi del Positivismo scientifico, e ci invitano a guardare il mondo in modo più disincantato, a essere più liberi di ridefinire la grammatica degli spazi, il valore delle rappresentazioni come quello delle contestualizzazioni, tutti materiali che ci riguardano direttamente, come architetti, e che ci offrono la possibilità di rendere la disciplina più aderente al senso di questa contemporaneità così mutevole e complessa. Dopo una parte iniziale teorica che dipana i temi della questione contemporanea

del paesaggio, il saggio Il paesaggio come progetto si apre con un elenco che comprende modi operativi, temi condivisi, immagini-concetto o, al limite, termini-icona per successive interpretazioni. Questa eterotopia, il cui valore risiede proprio nella possibile estensione dei suoi termini, stabilendo comunque una necessaria incompletezza, è espediente retorico di grande efficacia per aprire ai numerosi “gettati” della realtà contemporanea: i media, la psicologia dei processi formativi, i temi della informatizzazione assieme a quelli più tradizionalmente legati alla città, al giardino, al territorio, ai linguaggi dell'arte. Tutti questi termini riferiti alla pratica del progetto architettonico, intendendo per pratica proprio quello che in effetti si fa (P. Veyne), aiutano l'architetto a riconoscere le forme del paesaggio, attraverso le traiettorie indicate dai diversi autori, che sono indissolubilmente legate alla nostra cultura. L'elenco proposto è una scelta non indifferente, se si pensa sia al vasto panorama in cui compare il termine paesaggio, sia al possibile disorientamento di molti che, pur stimolati dai numerosissimi esempi, non intravedono le diverse matrici di appartenenza, né tantomeno proprio quei casi che offrono al processo di trasformazione dei siti opportunità non ancora ampiamente sperimentate. La decodificazione dei modi operativi riscontrati nei diversi progetti ha permesso all'autore di restituire, attraverso un sottile lavoro di interpretazione, il loro spessore, e di avanzare talvolta ipotesi da cui partire per ulteriori sperimentazioni.

Natura Artificialis inaugura inoltre una serie di testi che il laboratorio di ricerca “Architettura, Infrastrutture, Paesaggio” (AIP) del Dipartimento di Architettura e Pianificazione intende promuovere, nel quadro di una serie di attività (studi, progetti, ricerche) rivolte alla trasformazione dei territori rispetto ai temi del paesaggio e dell'ambiente.

Alessandro Rocca

Natura artificialis

Il progetto dell'ambiente e l'architettura del paesaggio

Sommario

11	Introduzione: la realtà è solo una teoria?
19	Paesaggi teorici
43	Il paesaggio come progetto
115	Note
129	Bibliografia minima

Introduzione: la realtà è solo una teoria?

Il disegno dei parchi, dei giardini, degli spazi aperti pubblici e privati è oggi, nuovamente, una componente fondamentale della progettazione architettonica e urbana. Per tutta l'epoca modernista questa attività è stata spesso sottovalutata, trascurata, confinata in una dimensione marginale e subalterna all'arte maggiore dall'architettura e al complesso apparato tecnico dell'urbanistica. Uno tra gli esiti più gravi, di questa archiviazione del progetto dello spazio pubblico, lo si rileva nelle periferie delle nostre città dove interi quartieri, qualche volta marcati da aspirazioni sperimentali o da ricerche "linguistiche", tipologiche, sociologiche e urbane, sono circondati da squallidi *terrain vague* denominati dalla generica dicitura "verde", spesso accompagnata dall'altrettanto generico attributo "attrezzato". Dove l'alibi dell'economicità obbligatoria, sempre citato a proposito dei quartieri di edilizia popolare, non è sostenibile, e cioè nelle operazioni di abbellimento delle piazze e delle vie dei centri

*Il fatto che la scelta di ciò che si vuole osservare abbia degli
effetti irreversibili sul fenomeno osservato è uno dei più grandi
misteri della meccanica quantistica...*

Per dirla con un motto: "La realtà è solo una teoria".

(John Wheeler)

città, subentra una seconda inibizione dovuta all'idea che ogni intervento nei centri urbani debba rafforzare il concetto, non sempre appropriato e sensato, di "centro storico". Ne derivano falsi lampioni *fin de siècle*, scomode panchine neoliberty e grottesche fioriere alla Henry Moore. Il risultato è l'appiattimento su un modello antichizzante stereotipato e pittorresco che avvilisce la complessità della storia urbana in un'illustrazione da cartolina. Di fronte all'amara realtà di tanti e gravi atti mancati, e di tante realizzazioni di infimo livello, il dibattito tra gli architetti continua a evadere il nodo della progettazione del paesaggio, e continua a delegare all'arredo urbano e all'industrial design il compito di dare forma e senso all'ambiente in cui viviamo. Non mancano oggetti di pregio – lampioni, panchine e pavimentazioni, dettagli raffinati e materiali high-tech – ma manca una visione architettonica, un pensiero progettuale in grado di comprendere e di intervenire in una realtà complessa con consapevolezza ed efficacia, ma senza semplificazioni.

Perciò mi pare necessario riprendere il ragionamento sul disegno dello spazio pubblico esaminando esperienze maturate in diversi paesi che, se analizzate senza pregiudizi, possono contribuire a spostare gli abituali confini della competenza e dell'immaginazione progettuale. Inoltre mi pare importante mettere in relazione lo spazio pubblico, un concetto legato alle modalità d'uso di un luogo, con il paesaggio, cioè con un concetto che ne denota il principio armonico, le qualità compositive ed estetiche. Il primo dei due saggi che compongono questo libro è affiancato e com-

Sono stato colpito più volte da diverse stranezze nel modo di vivere degli uomini. Che loro riproducano sulle tele ciò che il loro sguardo può comprendere, e soprattutto il mare, le montagne, le vallate. Che viaggino. Che abbiano il gusto dei giardini. Sentivo che una sola parola doveva tenere insieme queste passioni disparate, e l'ho cercato, o piuttosto l'ho trovato: è che di fronte a queste attività provano un sentimento confuso, che le riguarda tutte, analogo all'inquietudine che provavo mentre li guardavo agire, e che loro chiamano il sentimento della natura.

mentato da una raccolta di citazioni che hanno lo scopo, attraverso la forma concisa dell'epigramma e dell'aforisma, di ampliare e di completare gli argomenti trattati in forma breve e autorevole, come corollari senza dimostrazione. Tra queste citazioni, che sono tratte dai testi che hanno ispirato e nutrito le mie argomentazioni, ne voglio ricordare due, che mi sembra tocchino due questioni particolarmente interessanti e stimolanti. La prima è una frase tratta da una delle sezioni più suggestive del celebre *Paysan de Paris*, di Louis Aragon, che rievoca un sopralluogo notturno al parco delle Buttes Chaumont. Gli attori sono lo stesso Aragon insieme al fondatore e al massimo teorico del Surrealismo, André Breton. La riflessione, poetica e delirante, riguarda la sopravvivenza, la forza e la perversione del "sentimento della natura" nel contesto della grande città moderna. La fascinazione e il disagio di Aragon, di fronte alla secolarizzazione e alla risignificazione degli elementi naturali – tra cui occupa un posto di rilievo anche il mistero della condizione notturna – ci appartiene. Il suo turbamento lo si ritrova, con accenti e desideri analoghi, nelle argomentazioni alla base delle strategie contemporanee di trasformazione del paesaggio, nelle tecniche dell'estraneamento, della metafora e della parodia. La seconda citazione che vorrei mettere in evidenza è tratta da uno scritto di Ignasi de Solà Morales, un critico che ha molto lavorato a chiarire ruoli, compiti e responsabilità dell'architetto, inteso sempre come un intellettuale organicamente partecipe al progetto della società contemporanea. Ignasi, che è stato un personaggio di grande rilievo – figura di spic-

Soltanto un'architettura del dualismo, della differenza e della discontinuità insediata entro la continuità temporale, può tenere testa all'aggressione devastante della ragione tecnologica, dell'universalismo telematico, del totalitarismo cibernetico, del terrore egualitario e massificante.

Ignasi de Solà Morales, *Terrain vague*, in: *Identità e differenze. I racconti dell'abitare*, Triennale di Milano, Abitare Segesta, Milano, 1994, pp. 74-78.

co e coscienza critica della rinascita barcellonese – e quindi intellettuale di ruolo internazionale, è recentemente e prematuramente scomparso. In questa sua frase risuona l'ammonimento a diffidare del consenso indifferente, dell'acquiescenza inconsapevole, del pensiero facile che rifiuta la complessità e la contraddittorietà del mondo, che sceglie di non vedere e di non ascoltare per non correre il rischio di verificare l'insufficienza, e talvolta l'assurdità, dei propri strumenti.

Il secondo saggio che compone questo libro è un tentativo, necessariamente provvisorio e parziale, di organizzare in una tassonomia critica le diverse modalità dei paesaggisti contemporanei, cercando anche di ricordare la genealogia e le mutazioni di alcuni concetti fondamentali. Lo scritto è accompagnato da una serie di illustrazioni che ha la funzione di indicare dei progetti citati, e che si propone di evocare, per tracce e frammenti, le figure più suggestive e importanti della contemporanea architettura del paesaggio. Rivolto agli studenti, questo scritto vuole essere una guida, una traccia iniziale da cui trarre le informazioni e l'interesse per inoltrarsi, attraverso un proprio percorso, nel labirinto apparentemente senza regole del paesaggio, e del giardino, contemporaneo.

Alessandro Rocca

Paesaggi teorici

... le paysage n'est pas universel. Il diffère en cela de l'environnement, qui, lui, existe pour tout individu et pour toute société, fût-elle animale et même végétale. Par contre, il y a des raisons qui font que, suivant les époques et suivant les milieux, le paysage peut exister ou ne pas exister pour les gens qui y vivent ; des raisons qui expliquent pourquoi un si petit nombre de civilisations peuvent être dites paysagères - c'est le cas, par excellence, de la Chine - , tandis que la plupart des autres - ainsi l'Europe avant la Renaissance - ne le sont pas, ou du moins ne l'ont pas été avant d'adopter, plus ou moins volontairement, certaines des façons de voir et d'agir de l'Occident moderne.

Un ragionamento sull'architettura del paesaggio non può esimersi dall'affrontare il problema di definire la natura dei propri termini, e se per quanto riguarda lo statuto dell'architettura può darsi per scontato un significato non equivoco, il concetto di paesaggio è al contrario soggetto a una serie di ambiguità e di incertezze semantiche, e la sua inclusione nell'orizzonte progettuale non può avvenire senza qualche precisazione preliminare. L'origine e la natura del termine "paesaggio" trovano le definizioni più stimolanti e aggiornate nelle opere di due studiosi francesi, Augustin Berque e Alain Roger. Berque, nel suo fondamentale *Les raisons du paysage*, indaga sull'idea di paesaggio in diverse epoche e in diverse culture adottando come condizione discriminante, per la presenza o meno di un'estetica del paesaggio pienamente formata, il fatto che esistano rappresentazioni del paesaggio attraverso il discorso parlato, il discorso letterario, la pittura e il giardino.¹

Le quattro condizioni, secondo Berque, si registrano per la prima volta in Cina nel primo secolo della nostra era, e da lì si propagano in tutta l'area dell'estremo oriente: Giappone, Corea, Vietnam. In Europa, sempre seguendo Berque, la nozione di paesaggio appare per la prima volta alla fine del XV secolo con il termine olandese *landschap*, il cui significato non si stabilizza che nel XVI secolo. Ed è fiamminga la prima pittura che, secondo Alain Roger, può dirsi paesaggistica: "l'evento decisivo, che gli storici non hanno abbastanza sottolineato, è l'apparizione della finestra, questa veduta interna al quadro ma che l'apre verso l'esterno. Questa invenzione è, molto

Dans notre langue, ainsi que dans beaucoup d'autres, le mot "paysage" désigne à la fois les choses de l'environnement et la représentation de ces choses. On parlera par exemple des paysages de la Pycardie ou du Trièves, comme on parlera d'un paysage de Monet ou de Vlaminck. Or il y a entre ces deux acceptions du terme "paysage" une différence essentielle : dans la première, celle du paysage de grandeur nature, il s'agit de la réalité au premier degré, telle qu'elle apparaît directement à nos sens ; mais dans la seconde acception, le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence.

semplicemente, l'invenzione del paesaggio occidentale".² Il paesaggio è inteso come veduta, come rappresentazione e interpretazione che, per la prima volta, trasforma il "paese" in oggetto di contemplazione e in soggetto di produzione di valore estetico; cioè a dire, in un "paesaggio".

Il paesaggio appare quindi nel momento in cui si stabilisce una presa di distanza rispetto alla realtà complessa e avvolgente del territorio, e si realizza una nuova consapevolezza di un'entità visivamente riconoscibile ed esteticamente apprezzabile. Come nota Berque, "In una famosa lettera all'amico Gasquet Cézanne nota che i paesani della regione di Aix, apparentemente, non hanno mai 'visto' la montagna Sainte-Victoire. Quello che Cézanne dice non è, ovviamente, che i paesani di Aix non avessero le capacità visive per percepire questo elemento notevole del loro ambiente; è che loro non vi vedevano un paesaggio".³ Questo accade perché, secondo Roger, "non c'è bellezza naturale o, più esattamente, la natura non è bella che attraverso l'intermediazione dell'arte. La nostra percezione estetica della natura è sempre mediatizzata da un'operazione artistica, una 'artializzazione', che può effettuarsi direttamente o indirettamente, *in situ* o *in visu*".⁴ Il paesaggio nasce quindi come raffigurazione, come rappresentazione pittorica, e solo di riflesso e di conseguenza alla rappresentazione ciò che è raffigurato assume su di sé il nome, e quindi il valore, di paesaggio: *ut pictura hortus*. Come scrive Berque, "nella nostra lingua, come in molte altre, la parola 'paesaggio' designa contemporaneamente le componenti del-

Le progrès accomplis à cet égard par les sciences cognitives permettent à l'heure actuelle de décomposer la "reconnaissance visuelle" en six phases:

1. détection des lignes, des bords ;
2. regroupement en ensembles géométriques (contours, régions, surfaces) ;
3. extraction des propriétés géométriques tridimensionnelles de l'objet ;
4. représentation structurale invariante, i.e. indépendante du point de vue optique de l'observateur ;
5. mise en relation avec un répertoire mental de représentations, permettant de reconnaître qu'il s'agit d'un objet réel ;
6. accès à un système sémantique, qui identifie l'objet.

Augustin Berque, *Op. cit.*, p. 24.

l'ambiente e la loro rappresentazione. Si parla, per esempio, di paesaggi della Piccardia o di Trèves come si parla di un paesaggio di Monet o di Vlaminck. Tra queste due accezioni del termine c'è una differenza essenziale: nella prima, quella del paesaggio a dimensione naturale, si tratta della realtà al primo grado, tale quale appare direttamente ai nostri sensi; nella seconda accezione il paesaggio è un'immagine, una rappresentazione in assenza dell'oggetto".⁵

Questa doppia valenza del termine, che designa la cosa e la sua riproduzione in immagine, è stata chiarita da Alain Roger facendo ricorso al concetto di "artializzazione" (*artialisation*). Secondo Roger, non esiste paesaggio se non grazie e per mezzo della sovrapposizione, nel momento percettivo, di una serie di modelli formali derivati dal mondo dell'arte. Questo concetto si sviluppa all'interno del rapporto in visu/in situ che lega indissolubilmente il mondo reale, il "paese", al mondo virtuale della rappresentazione artistica, il "paesaggio".

Il paesaggio è nel nostro sguardo, ovvero noi ne siamo, di fatto, i costruttori, gli autori: "anche quando ci sembra povero il nostro sguardo è ricco e come saturato da una profusione di modelli latenti, radicati e perciò insospettati; modelli pittorici, letterari, cinematografici, televisivi, pubblicitari, ecc., che lavorano in silenzio per modellare, in ogni istante, la nostra esperienza percettiva e non solo. Siamo, a nostra insaputa, un'intensa fucina artistica e saremmo stupefatti se ci fosse rivelato tutto quello che ci proviene dal mondo dell'arte. Così è anche per il paesaggio, luogo privilegiato in cui veri-

Autrement dit, l'approche cognitive nous confirme ce que les sciences humaines avaient depuis longtemps établi : le paysage et dans le sujet (notre cerveau) comme il est dans l'objet (les choses de l'environnement).

ficare e misurare questo potenziale estetico”.⁶ Naturalmente, se tutto dipende dal nostro sguardo diventano molto importanti non solo i modelli culturali ma anche le proiezioni fantastiche, le mitologie sociali e i desideri soggettivi, e a questo proposito bisogna riconoscere come sia ancora molto forte, e diffuso e non solo nella cultura popolare, un sentimento della natura tradizionale, bucolico, pastorale, che vede nel paesaggio “naturale” l’antagonista dell’ambiente contaminato e deteriorato della civiltà industriale. Come scrive Pierre Donadieu, “riconosciamo, con la maggior parte degli studiosi della questione del paesaggio contemporaneo (Berque, Roger, Luginbuehl) che i modelli pittorici e letterari del paesaggio sono desueti, ma incredibilmente vivi e invadenti. Così come vediamo che la dottrina funzionalista dell’igienismo e degli spazi verdi è allo stesso modo tanto datata quanto persistente. Quest’ultimo postulato non sottovaluta le funzioni ambientali degli spazi vegetali ma separa, per esigenze di analisi, il registro delle scienze naturali da quello delle sue rappresentazioni sociali e culturali. Tra queste, i miti edenici della campagna che mantengono, dalle *Bucoliche* di Virgilio in poi, delle immagini campestri tranquille e idilliche di pastori e di mandrie che fanno parte dei desideri inestinguibili della società. Sarebbe imprudente rifiutare o minimizzare questa aspirazione, così come sarebbe preferibile cercare, per l’eterno mito pastorale, delle nuove forme d’espressione”.⁷

Questa deriva è oggi ben presente non solo nell’ecologismo e nei cultori della conservazione e del cosiddetto restauro del paesaggio,

Dans une lettre restée fameuse à son ami Gasquet, Cézanne note que les paysans de la région d'Aix n'ont apparemment jamais "vu" la Montagne Sainte-Victoire. Ce que Cézanne exprime par là, ce n'est pas, bien sûr, que lesdites paysans n'eussent pas la capacité visuelle de percevoir cet élément remarquable de leur environnement ; c'est qu'ils n'y voyaient pas un paysage.

ma svolge un ruolo importante, e non sempre esplicito, anche nella pianificazione urbanistica. Per esempio la si trova nella resurrezione, attraverso il neo-conservatorismo pittoresco del New Urbanism, che riprende e aggiorna la tradizione anglosassone della città giardino. Come sottolinea Nan Ellin, “mentre l’urbanistica moderna prendeva a modello la macchina per accogliere la società industriale, l’urbanistica postmoderna cerca ispirazione nel paesaggio urbano preindustriale per accogliere una società postindustriale”.⁸ In fondo, al di fuori dei circoli degli specialisti, il paesaggio assume una valenza di carattere tematica; nutre, o almeno partecipa, a una *rêverie* che ha una forte dominante nostalgica, bucolica, che esalta la riconciliazione con la natura in opposizione all’ambiente concitato e degradato del territorio metropolitano. Dal luogo comune dell’idillio naturalistico si sono sviluppate le tattiche protezioniste che intendono il paesaggio non come un progetto, ma come un’entità estetica e ambientale che si deduce deterministicamente da un’azione di salvaguardia, o di ricostituzione, di caratteri minacciati o danneggiati dai processi di urbanizzazione e di infrastrutturazione del territorio. Paesaggio quindi come alternativa alla modernizzazione, come residuo da mantenere, da proteggere, al pari dei centri storici e dei beni archeologici e monumentali.

Un’idea legata al cosiddetto “patrimonio” che, di fronte agli scempi della speculazione edilizia o dell’inquinamento industriale, svolge una funzione assolutamente necessaria ma, quando il paesaggio non è da salvare ma da inventare e da costruire, serve la capacità di

Ces citadins en campagne portent sur leur environnement un regard qui n'a plus rien de commun avec le proto-paysage des paysans de naguère. Pour eux, la campagne est d'abord un paysage. C'est pourquoi ils sont les plus acharnés à vouloir y préserver les signes de la ruralité : architecture rustique, vieux puits avec pompe à main, etc. Inversement, ils s'opposent à la prolifération des marques de l'économie moderne, qui enlaidissent le paysage : lignes à haute tension, panneaux publicitaires, etc. Ce sont eux les gardiens les plus fidèles du paysage rural, que jadis avaient élaboré les paysans. Ils n'ont néanmoins, le plus souvent, rien à voir avec le travail de la terre, et sont généralement des immigrés de fraîche date dans la société locale. Celle-ci est donc parfois réticente à leur égard. Cependant, les goûts de ces campagnards d'emprunt forment un courant majoritaire dans l'ensemble de la société, laquelle, en termes sociologiques, est presque totalement urbanisée. Ce sont leur thèses paysagistes qui finissent généralement par prévaloir.

mettere in azione una cultura progettuale strettamente contemporanea, in grado di procedere a quel processo di artializzazione, di appropriazione da aprte della cultura contemporanea, di cui scrive Alain Roger. L'approccio nostalgico legge i territori non urbani come uno schermo su cui proiettare il *décor* fantasmatico della campagna immaginata come universo dei simboli agresti, trasformandoli nel parco tematico della vita rurale: "I cittadini che hanno scelto di vivere in campagna rivolgono all'ambiente uno sguardo che non ha più niente in comune con il 'pre-paesaggio' dei paesani di una volta. Per loro la campagna è innanzitutto un paesaggio. E perciò sono i più accaniti difensori dei segni della ruralità: architettura rustica, vecchi pozzi con pompa a mano, ecc. Al contrario, si oppongono alla proliferazione dei segni dell'economia moderna che sviliscono il paesaggio: linee dell'alta tensione, pannelli pubblicitari, ecc. Sono loro i guardiani più fedeli del paesaggio rurale costruito dai paesani. E neppure hanno, di solito, niente a che vedere con il lavoro della terra e sono generalmente immigrati di fresca data nella società locale che, nei loro confronti, si mostra a volte perplessa e reticente. Tuttavia, i gusti dei campagnoli in prestito formano una corrente maggioritaria nell'insieme della società che, in termini sociologici, è in pratica completamente urbanizzata. Sono le loro tesi paesaggistiche che finiscono, generalmente, per prevalere".⁹

Evidentemente si tratta di stereotipi contro cui i paesaggisti contemporanei si battono ogni giorno, ma sono anche i sintomi di una questione aperta a cui Michel Desvigne e Christine Dalnoky, per

Admettons, avec la plupart des analystes de la question contemporaine du paysage (Berque 1991, Roger 1991, Luginbuehl 1992) que les modèles picturaux et littéraires de paysage sont désuets, mais incroyablement vivaces et envahissants. Posons aussi que la doctrine fonctionnaliste de l'hygiénisme et de l'espace vert est tout aussi datée et persistante. Ce dernier postulat ne sousestime pas les fonctions environnementales des espaces végétalisés, mais sépare, pour les besoins de l'analyse, le registre des sciences de la nature et celui de ses représentations sociales et culturelles. Parmi ces dernières, les mythes édéniques de campagne, qui entretiennent, depuis les Bucoliques de Virgile, des images champêtres, paisibles et idylliques des bergers et de troupeaux, font partie des désirs inextinguibles de la société. Il serait imprudent de récuser ou de minimiser cette aspiration. Aussi serait-il préférable de rechercher à l'éternelle Pastorale de nouvelles formes d'expression.

Pierre Donadieu, *Pour une conservation inventive du paysage*, in: Alain Roger, *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel, 1995, pp. 403-404.

esempio, rispondono in maniera articolata e problematica: “I più consunti stilemi ottocenteschi sono tuttora in auge: la natura ha sempre un andamento sinuoso, l’acqua scorre in cascatelle, il terreno si gonfia in risibili collinette. Ora, tutti questi archetipi non rinviavano ad altro che a se stessi. Non evocano affatto la natura, e i loro modelli pittoreschi appaiono irrimediabilmente datati. Questa auto-referenzialità porta a una perdita di significato. E’ pur vero che l’arte dei giardini non consiste soltanto nella rappresentazione della natura, che il vocabolario architettonico e la struttura dei luoghi prodotti riescono spesso a evitare di apparire antiquati. Rimane tuttavia il problema del significato dell’uso del materiale vegetale, che nei casi estremi può diventare un volume architettonico astratto. Da questo vuoto teorico fra le opposte tendenze, del pittoresco desueto e del formalismo, prende appunto le mosse il nostro lavoro”.¹⁰

D’altronde è evidente come il mito dell’idillio bucolico, per quanto sorretto da una nostalgia che può apparire ingenua, rappresenti una reazione giusta e comprensibile ai processi di trasformazione che, negli ultimi cinquanta anni, si sono fondati principalmente su parametri quantitativi – soprattutto per gli insediamenti residenziali suburbani – e ingegneristici, per quanto riguarda la rete infrastrutturale. Si tratta di un’esigenza di riconciliazione e di riappaesamento tipica della condizione metropolitana e moderna. Nell’Ottocento, questo desiderio di ridisegnare il rapporto con la natura all’interno di una nuova esperienza collettiva era assolta dai parchi urbani e suburbani di Olmsted, Alphand o Lenné – Central Park a New

Mais si le paysage n'est pas immanent, ni transcendant, quelle est son origine? Humaine, et artistique, telle est ma réponse. L'art constitue le véritable médiateur, le "méta" de la métamorphose, le "méta" de la métaphysique paysagère. La perception, historique et culturelle, de tous nos paysages - campagne, montagne, mer, désert, etc. - ne requiert aucune intervention mystique (comme s'ils descendaient du ciel) ou mystérieuse (comme s'ils montaient du sol), elle s'opère selon ce que je nomme, en reprenant un mot de Montaigne, une "artialisation", dont ce livre s'attache à démonter les mécanismes.

York, Hyde Park a Londra, le Buttes Chaumont a Parigi, la Villa Borghese del Valadier a Roma. Oggi però il parco otocentesco non è più una soluzione sufficiente; il nostro disagio, e la nostra cultura, richiedono una risposta diversa, commisurata alle inquietudini e alle incertezze di un'epoca che tende, in termini sempre più diretti, a mettere in crisi e a liquidare valori e costumi messi in crisi dall'esperienza della modernità. Secondo Berque “lo spazio che la modernità ha imposto al mondo non solo è contrario a tutte le tradizioni, massacratore di paesaggi e fatale a tutte le architetture vernacolari; è uno spazio utopico nella sua essenza, perché negatore dei luoghi – *ou topos* significa ‘non luogo’ – nonostante che non possa realizzarsi che in spazi concreti, sulla superficie terrestre. Si tratta di uno spazio puramente quantitativo che però non può concretizzarsi che qualitativamente, attraverso certi materiali, che lavorano e abitano certi esseri umani, in certe forme, ecc. Uno spazio senza presa, estraneo a ogni mediazione come a ogni motivazione paesaggistica, nonostante che si esprima attraverso costruzioni che forzatamente si inseriscono nel paesaggio. In breve, è uno spazio insensibile e insensato, nel momento in cui lo si estrapola dalla sua astrazione fondiaria e la si inserisce nel mondo reale”.¹¹

La “perdita del senso” di Berque si rileva non solo nei “non-luoghi” della città contemporanea, ma anche nell’indebolimento o nella scomparsa di quelle relazioni e appartenenze che hanno sempre concorso a definirne l’identità. Paul Virilio ha scritto che “Il problema, oggi, non è più quello di sapere se il cinema possa fare a

Notre regard, meme quand nous le croyons pauvre, est riche,
et comme saturé d'une profusion de modèles, latents,
invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, ciné-
matographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui oeuvrent en
silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, per-
ceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense for-
gerie artistique et nous serions stupéfaits si l'on nous révélait
tout ce qui, en nous provient de l'art. Il en va ainsi du paysage,
l'un des lieux privilégiés où l'on peut vérifier et mesurer cette
puissance esthétique.

meno di un luogo, ma se i luoghi possano fare a meno del cinema (finzione)".¹² Estendendo il paradosso, cioè accettando il fatto che l'esistenza, per un luogo, è il risultato di un progetto di trasformazione e di riconversione consapevole, si può giungere a ribaltare i termini del problema del paesaggio, e ribellarsi alla dittatura dell'artializzazione di Roger. I luoghi esistono solo quando diventano paesaggi, ma nel raggiungimento di questo status il luogo, in un certo senso, è chiamato a omologarsi a un modello che necessariamente semplifica, ripulisce, elimina tutto quanto non collabora alla composizione della veduta, dell'immagine rivendibile in un'operazione di marketing territoriale. Il processo di artializzazione sintetizza i caratteri del luogo e li riporta all'interno di modelli ed esempi già noti. Altrimenti, è il nulla, il non senso, l'abbandono, la pura quantità in cui l'idea stessa di paesaggio non ha più dimora.

Da questa volontà di riformulazione, su basi essenzialmente scenografiche e mediatiche, luoghi e situazioni che sarebbero destinati alla dequalificazione e all'abbandono, si alimenta il clamoroso fenomeno della riproduzione, in interni, degli spazi e dei paesaggi che un tempo appartenevano allo spazio sociale. Fenomeno che si registra nella sua massima ampiezza negli Stati Uniti, proprio il paese in cui la nozione, e la consapevolezza, del paesaggio come di un valore costitutivo dell'identità nazionale è più forte e sviluppato.¹³ Come ha notato Mike Davis, "la città americana si sta sistematicamente introflettendo. Gli spazi 'pubblici' delle nuove megastrutture e dei super centri commerciali hanno soppiantato le strade tradi-

... l'hypothèse que me sert de fil conducteur: il n'y a pas de beauté naturelle ou, plus exactement, la nature ne devient belle que par le truchement de l'art. Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique, une "artialisation", que celle-ci s'effectue directement ou indirectement, in situ ou in visu.

zionali e disciplinato la loro spontaneità. Nei *mall*, nei centri direzionali, nei complessi culturali, le attività pubbliche sono ristrette in compartimenti funzionali sotto lo sguardo delle forze della polizia privata. La privatizzazione architettonica della sfera pubblica trova il suo complemento nella parallela ristrutturazione dello spazio elettronico pesantemente controllato; i *database* ad accesso a pagamento e i servizi via cavo per abbonamento espropriano l'invisibile agorà. A Los Angeles, per esempio, il ghetto è definito non solo dall'assenza di parchi e servizi, ma anche dal fatto che è scollegato da ogni chiave di accesso alle informazioni".¹⁴

La conseguenza dell'impoverimento degli spazi pubblici – che talvolta si spinge fino alla desertificazione – e del trasferimento in ambienti chiusi e controllati dei caratteri che storicamente distinguono lo spazio urbano genera una serie di conseguenze perverse tra cui si conta, per esempio, lo sviluppo di una "architettura della paura" fondata sull'ossessione della sicurezza, ricercata e ottenuta attraverso spietate strategie di separatezza, di esclusione, di fortificazione. La tendenza alla rigida suddivisione in settori e al controllo quasi militare dei rapporti e degli scambi si scontra con la visione, democratica, dinamica e ottimista, evocata da Vito Acconci: "Lo spazio pubblico, nell'era elettronica, è spazio in movimento. Lo spazio pubblico non è uno spazio nella città, ma è la città stessa. Non nodi ma percorsi di circolazione; non edifici o piazze, ma strade e ponti. Lo spazio pubblico sta uscendo di casa, rinunciando a tutti i comfort dei luoghi di incontro che sostituiscono la casa. Lo spazio

La façon dont nous vivons le quotidien exprime nos convictions. Pour certains l'eau sert à laver les voitures, pour d'autres elle fait pousser le riz, pour d'autres encore elle pourrit le corps. Celui qui lave les voitures ne pense pas au riz, encore moins aux cérémonies; la rivière qui coule en bas de chez lui n'a pas le même sens que pour l'agriculteur ou le prêtre. Ce n'est pas seulement un usage de l'eau qui les sépare, c'est une pensée sur l'eau, une culture de l'eau. L'univers n'est pas ce que nous voyons, il est ce que nous croyons.

in movimento è la vita in libertà”.¹⁵ Oltre lo spazio claustrofobico del ghetto, e oltre lo spazio liquido irrorato dal fluido della vita metropolitana, c’è uno spazio del terzo tipo, che unisce l’impulso alla sicurezza e il desiderio dell’intensità mediatica in un ibrido spesso mostruoso. E’ lo spazio tematico, lo spazio immaginario che si incarna in un frammento di realtà, un’installazione fantasmatica in cui tutti gli elementi contribuiscono alla riproduzione, in vitro, di un simulacro, di una messa in scena calibrata sui gusti e sui tic di un pubblico addestrato dall’artializzazione della cultura Pop: televisione, pubblicità, sar system. Il nuovo spazio è fittizio e reale nello stesso tempo, è una simulazione depurata dalle incongruenze semantiche, e deprivata di ogni contraddizione creativa, in cui tutti i segni collaborano alla costruzione inequivoca di un’identità predeterminata e facilmente trasmissibile (attraverso il marketing) al grande pubblico: “Lo spazio tematico è l’elemento fondamentale della *suburban life* che, per ironia della sorte, sta oggi prendendo il sopravvento come tecnica urbanistica dominando la ristrutturazione urbana commerciale”.¹⁶

Il paesaggio come progetto

Modernismo, Minimalismo, Pop art

Naturalismo concettuale

La decostruzione del paesaggio

La riforma della città conclusa

i giardini della memoria

Citazionismo, frammentismo

Nuove ecologie

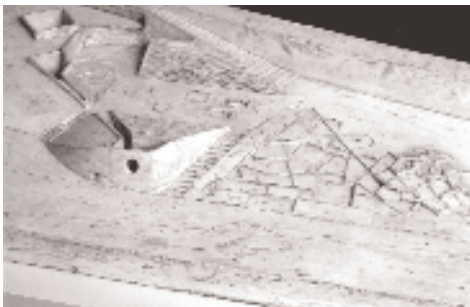
Il giardino in movimento

Terrain vague

Sistemi incerti

Layer

Il giardino planetario



Isamu Noguchi, *Campo di gioco di Riverside Drive a New York*, modello in bronzo della seconda proposta, 1962.

Una concezione contemporanea del paesaggio deve dimostrare il valore e la praticabilità di uno spazio progettuale credibile, aggiornato, che sia espressione di un pensiero complesso e avanzato non solo dal punto di vista tecnico, ma anche rispetto ai temi di portata generale che riguardano il nostro modo di intendere le trasformazioni della città e dell'ambiente in cui viviamo. I due antagonisti del progetto, le due correnti di pensiero che intrecciano i propri movimenti in un sistema di nuove credenze popolari sono la deriva del naturalismo nostalgico, nella sua intonazione kitsch, e l'equivoco ecologico ed ambientalista, nelle sue espressioni dichiaratamente antiprogettuali. Mentre infatti le componenti più avanzate della cultura ecologica sono protagonisti indispensabili per la costruzione del nuovo ambiente contemporaneo, la parte più demagogica e populista è portatrice di istanze confuse e contraddittorie, in cui desideri legittimi e condivisibili generano azioni di tipo puramente ostruzionistico. Uno dei corollari tipici dell'ambientalismo radicale è il discioglimento della nozione di paesaggio all'interno del concetto di ambiente, con la conseguente contestazione di ogni contenuto formale ed estetico. Un atteggiamento che, di fatto, rigetta le prerogative e le avventure di una progettualità intesa in senso pieno.

La distinzione tra paesaggio e ambiente si presenta come una questione problematica e dirimente, una biforcazione che obbliga le diverse posizioni e modalità di approccio a scegliere e a seguire percorsi diversi. Secondo Alain Roger, per esempio, "si tende generalmente a ritenere che il paesaggio faccia parte dell'ambiente, di cui



Isamu Noguchi, *Campo di gioco di Riverside Drive a New York*, modello in bronzo della terza proposta, 1963.

costituirebbe un aspetto, una specie fra le tante, e che esso abbia dunque diritto allo stesso tipo di tutela. Malgrado possa sembrare sensata, questa posizione è tanto fallace nel principio quanto pernicioso negli effetti. A rigor di termini, il paesaggio non “appartiene” all’ambiente. Quest’ultimo è un concetto di matrice ecologica e perciò suscettibile di trattamento scientifico. Il paesaggio invece è una nozione più antica, di origine artistica, e in quanto tale è di competenza di un’analisi estetica”.¹

La dominante artistica del paesaggio non riguarda solo il pensiero estetico e filosofico, ma si ritrova concretamente nel primato assunto dalle pratiche artistiche – Minimal e Land Art innanzitutto – e architettoniche nella progettazione e nella costruzione del paesaggio. Come in epoca rinascimentale e barocca, anche nella modernità il giardino e il paesaggio trovano la propria identità come spazio totalmente estetizzato e assolutamente inserito nel mondo dell’espressione artistica. Infatti, all’affermarsi in Europa del Movimento moderno, si sviluppa un “periodo effervescente che vede l’avvento del giardino moderno – gli anni venti e trenta, soprattutto in Francia... Improvvisamente, nel 1926, i tradizionalisti André e Paul Véra producono un piccolo giardino per il visconte di Noailles impiegando una geometria radicale e un recinto riflettente. Pierre Legrain, maestro rilegatore di libri, designer di mobili e creatore della cornice originale delle *Demoiselles d’Avignon*, traduce un motivo cubista in un audace paesaggio... Gabriel Guévrekian collabora con Mallet-Stevens per la casa Noailles a Hyères eseguendo un



Luis Barragán, *Torri di Ciudad Satélite*, Città del Messico, 1957.

sistema di terrazzamenti che abilmente modellano una composizione cubista a partire dalle tradizioni più tipicamente francesi: simmetria, parterre ed elementi scultorei”.² Un altro episodio memorabile è la realizzazione degli alberi cubisti in cemento dei fratelli Jean e Joël Martel, costruiti nel giardino disegnato da Robert Mallet-Stevens alla Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (Parigi, 1925). Ma l’architettura del paesaggio modernista trova il suo pieno sviluppo nel continente americano, dove Marc Treib rintraccia la genesi del paesaggismo modernista nell’opera di quattro maestri: “Negli anni trenta tre architetti del paesaggio – Garrett Eckbo, Dan Kiley e James Rose – perseguirono l’integrazione dell’architettura del paesaggio all’interno del più vasto movimento modernista, cercando di disegnare paesaggi che fossero in maggiore assonanza con la vita contemporanea.... Il quarto dei pionieri modernisti, il leggermente più anziano Thomas Church, fornì lo scenario per la vita all’aperto dei giardini californiani, mescolando aspetti dell’ordine classico con forme moderne”.³ Il Novecento è oggetto di molteplici tentativi di scrittura e la discussione, sulle diverse alternative storiografiche, è aperta. Sembra tuttavia che nel campo del paesaggismo vi sia una certa concordia nel riconoscere la preminenza di alcune esperienze e, più precisamente, nell’attribuire a Roberto Burle Marx (1909-94), Luis Barragán (1902-88) e Isamu Noguchi (1904-88) il ruolo di pionieri e di protagonisti di una rivoluzione dischiusa su tre prospettive tuttora ricche di conseguenze. Questa è la visione proposta dal catalogo edito dal MoMA negli



Luis Barragán, *Casa Egerstrom*, Città del Messico, 1966-68.

anni cinquanta (incentrato appunto su questi tre personaggi, e dedicato a una mostra che non ebbe mai luogo) e ripresa di Peter Walker che, nel libro scritto a quattro mani con Melanie Simo, traccia una genealogia del giardino contemporaneo incentrata su queste tre figure straordinarie: “Nati nell’emisfero occidentale all’alba del ventesimo secolo, Roberto Burle Marx, Luis Barragán e Isamu Noguchi hanno condotto sperimentazioni che, in termini artistici e scientifici, li hanno portati a realizzare ambienti di straordinaria freschezza, potenza, mistero e bellezza”.⁴ Walker tratteggia un percorso analitico esente dalla cura filologica di Treib, ma animato e sorretto dal coinvolgimento diretto di un autore-artista che si considera, a buon diritto, parte integrante di quella storia. Oggi, il giardino “pittorico” (Burle Marx), “architettonico” (Barragán) e “scultoreo” (Noguchi) restano come nuclei concettuali a fondamento di una pratica progettuale che, al di là del grande numero di autori e di opere realizzate anche negli anni più recenti, può essere ricondotta a un numero limitato di tematiche ricorrenti. Cerchiamo quindi di evidenziare, per sommi capi, le caratteristiche strategiche degli approcci che oggi guidano il progetto del paesaggio, a partire dalla lettura di alcune tra le realizzazioni più interessanti, e più significative, sulla scena contemporanea. Naturalmente le opere e gli autori non considerati, in questa breve selezione antologica, sono moltissimi, ma abbiamo voluto mettere in evidenza quei lavori che, per ragioni programmatiche e ideologiche, hanno assunto valenze paradigmatiche rispetto ai temi e agli obiettivi oggi dominanti.



Roberto Burle Marx, *Giardini del ministero dell'esercito*,
Brasilia, 1971.

modernismo, minimalismo, pop art

Figura di primaria importanza Peter Walker, nella fase di superamento del modernismo, si accosta alle avanguardie artistiche, traendone materia per un profondo rinnovamento dell'architettura del paesaggio. Walker affianca in tempo reale Minimal e Land Art, assorbe e rielabora le opere di Donald Judd e di Michael Heizer, di Sol LeWitt e di Carl Andre. Walker oltrepassa il retaggio modernista e innesca un processo di rinnovamento radicale, con conseguenze di grande rilevanza per la *Landscape architecture* americana.⁵

Negli anni settanta, mentre in America domina la visione ecologica di Ian McHarg,⁶ Walker scrive un saggio significativamente intitolato *Minimalist Gardens without Walls*, in cui indica i tre principi che debbono guidare il disegno del giardino e del paesaggio minimalista: 1) il gesto; 2) il consolidamento e l'appiattimento della superficie, e 3) la serie. Principi che, strettamente derivati dalla Minimal Art, hanno generato una lunghissima serie di realizzazioni rimarchevoli che sono stati il punto di riferimento delle più interessanti esperienze americane degli anni ottanta e novanta.⁷

Il paesaggismo, aggirata in ritardo la parentesi Beaux-Arts, ritorna alla pratica sistematica delle tecniche artistiche contemporanee: inserimento di brani di architettura e di scultura, equiparazione di materiali naturali e artificiali, costruzione di suggestivi scenari "seriali" in cui gli elementi figurativi si rifanno direttamente alla Land Art. "Gran parte della mia visione dei giardini minimalisti –



Peter Walker, *IBM Headquarters*, Solana, Texas, 1984-91.

scrive Walker – è influenzata dagli scritti di architettura di Donald Judd. All’inizio, tuttavia, non conoscevo le sue idee sull’ambiente. In origine fui attratto dalle prime opere di Frank Stella e Robert Smithson, oltre che di Judd e, forse il più importante di tutti, Carl Andre”.⁸

Le pratiche artistiche radicali degli anni sessanta e settanta hanno esercitato su tutti gli ambiti del paesaggismo – negli Stati Uniti, in Europa e in Giappone – un’influenza profondissima; si può dire senz’altro che gli sviluppi del paesaggismo contemporaneo non sono comprensibili senza considerare l’influenza diretta esercitata da questi movimenti artistici. Walker ha svolto un’opera di aggiornamento riprendendo soprattutto le geometrie (Le Nôtre è continuamente citato come il padre creatore del giardino archetipico) del più classico ed elegante tra i modernisti americani, Dan Kiley, e le ha raccordate all’arte contemporanea tracciando una linea di sviluppo sicura e flessibile che ancora oggi si può considerare in piena fioritura. La disinvoltura professionistica del grande studio – SWA Group, Sasaki & Walker Associates – è utilizzata come palestra, negli anni settanta, e poi abbandonata a favore di una dimensione ridotta, più personalizzata e controllabile. I progetti per le sedi IBM di Solana (Texas, 1991) e Makuhari (Giappone, 1991), il parco scientifico di Harima (Giappone, 1993), la passeggiata nel campus universitario di San Diego (1995) e lo spettacolare Children’s Pond and Park (1996), sempre a San Diego, sono alcuni tra gli esempi migliori della maturità compositiva raggiunta da Walker negli anni



Peter Walker, *IBM Headquarters*, Solana, Texas, 1984-91.

novanta.⁹ Martha Schwartz, dapprima allieva e poi, per lungo tempo, compagna di lavoro e di vita di Walker, è protagonista di una ulteriore apertura ai contenuti artistici che, nel suo lavoro, diventano parte integrante della progettazione. Nel suo disincanto postmodernista le modalità derivate dall'Arte Pop e Concettuale, i riferimenti al Surrealismo, le tecniche dell'installazione e dell'allestimento temporaneo allentano il rigore minimalista e introducono una nuova creatività, più ludica e leggera rispetto all'astrattezza rigorosa della composizione tardo-modernista. In una prima fase i suoi progetti sono "assemblaggi di oggetti e materiali quotidiani così come possono essere trovati in molti negozi di ferramenta e nei cataloghi di attrezzature da giardino – vasi d'argilla, ghiaia colorata, piante di plastica, tappeti erbosi, decori da giardino...".¹⁰ Allestimenti ironici costruiti sull'intreccio di riferimenti colti – come l'attico Bestegui di Le Corbusier nello Splice Garden (Cambridge, 1986) – e popolari, come le teorie di ranocchi dorati e saltellanti nella vasca del Rio Shopping Center (Atlanta, 1988) che si rifanno all'immaginario dei cartoon. Schwartz interpreta la cultura popolare e, nello stesso tempo, frequenta i territori dell'arte. Le sue installazioni sono sofisticate ma anche immediatamente comprensibili, come il Sound Wall dell'aeroporto di Miami (1996), le piazze Jacob Javits a New York (1997) ed Exchange Square a Manchester (2000).¹¹

La ricchezza del vocabolario di Walker e Schwartz, la loro disponibilità a scivolare da un registro all'altro a seconda delle occasioni, la



Martha Schwartz, *Splice Garden*, Cambridge, Mass., 1986.

spregiudicatezza con cui si annettono le diverse pratiche artistiche, la libertà delle citazioni, la varietà degli stilemi e delle figurazioni pittoresche li espongono a un sospetto di eccessiva disinvoltura e, ma è un eccesso moralistico, di cinismo culturale. D'altronde, è evidente che per loro il paesaggismo è un'arte applicata che intrattiene, con le arti maggiori, un rapporto di scambio inficiato da una posizione subalterna. Ma è innegabile che il grado di libertà della loro azione è incrementato da un sentimento di autentica comprensione, e di appartenenza, all'arte d'oggi e alla società in cui vivono. In questo senso, i loro progetti sono un tramite prezioso tra cultura alta e cultura di massa, tra il mondo dell'arte e lo spazio della vita quotidiana.

naturalismo concettuale

L'eredità della linea minimalista e citazionista di Walker si legge facilmente nell'alto tasso di concettualizzazione che caratterizza il lavoro delle ultime generazioni, per esempio nel virtuosismo di Kathryn Gustafson, autrice di *Le jardin de l'imaginaire* di Terrasson-Lavilledieu e delle sistemazioni esterne del nuovo American Museum of Natural History di New York.¹² Tuttavia, anche se il giardino minimalista resta un riferimento necessario per comprendere le ricerche di questi anni, le molteplici esperienze che oggi si registrano in tutto il mondo occidentale e in Giappone tracciano un



Maya Lin, *Wave Field*, Ann Arbor, 1995.

quadro formato da molte e diverse tendenze, che spesso si incrociano nell'opera di uno stesso autore.

L'approccio che potremmo inquadrare nella categoria del naturalismo concettuale assume come obiettivo la ricostituzione, in termini più o meno fantastici, di un ipotetico stato originario del terreno, a partire dalle sue caratteristiche geomorfologiche ed ecologiche. Il progetto opera in funzione di un'opera di ripristino, di ricostituzione morfologica ed ecologica che tende a cancellare, o perlomeno ad assorbire, le tracce che si sono stratificate nel tempo in quel luogo, privilegiando il recupero di una visione originaria. Un esempio significativo di questa strategia è il progetto del gruppo composto da FOA (Foreign Office Architects), KPMB e Peter Walker per il concorso Downsview Park, a Toronto, in cui l'area del futuro parco, un ex aeroporto militare, viene modellata secondo un sistema di striature che riproducono l'effetto erosivo dei ghiacci. Il sito è quindi ricondotto a una conformazione morenica di piccole valli parallele, una microgeografia in grado di controllare gli effetti dei venti e di governare il regime delle acque e di fissare quindi le condizioni di un nuovo ecosistema.

Più complessa è la rielaborazione di George Hargreaves che mescola decostruttivismo ed ecologia, monumentalismo e arte minimale, in interventi di grandi dimensioni, come il piano per il Tejo a Lisbona e l'organizzazione degli spazi aperti del campus olimpico di Sydney. La strategia di Hargreaves, che applica al paesaggio procedimenti ispirati alle nuove scienze, porta a risultati solo apparente-



Charles Jencks e Maggie Keswick, *Lower Portrack*, Dumfriesshire, Scozia, 1999-2000.

mente naturalistici. Sistemi caotici, rapporti frattali, serialità minimaliste contribuiscono alla costruzione di scenari dotati di una forte individualità formale, ma con ben poche parentele con il giardino tradizionale. Le sistemazioni delle rive del fiume Ohio, a Luisville, Kentucky, o il progetto per la riconversione dell'area di Crissy Field, sulla baia di San Francisco, prevedono la rinaturalizzazione di ambienti degradati. Una rinaturalizzazione in chiave postmoderna, dove il verde e i materiali naturali sono organizzati in un allestimento che, per fisionomia e spazialità, è inequivocabilmente artificiale e, nello stesso tempo, allude con grande potenza evocativa a un layout arcaico, primordiale. Una posizione estrema è assunta dal critico dell'architettura inglese Charles Jencks che, nelle *Landforms Twist* realizzate nel Drumfriesshire, in Scozia, ha disegnato un giardino costituito soltanto da tre elementi: la superficie erbosa, le alberature e gli specchi d'acqua, e interamente composto da forme frattali e autosomiglianti. Un dispositivo teorico, un precipitato accidentale che immette formule e suggestioni tratte dalle nuove scienze nell'architettura del paesaggio.

la decostruzione del paesaggio

Il parco che costeggia il *waterfront* di Yokohama dello studio On Site, di Mitani & Hasegawa, si propone, secondo la tradizione giapponese, di riprodurre in miniatura il paesaggio della regione circo-



George Hargreaves, *Crissy Field*, San Francisco, 1996-2001.

stante. La matrice figurativa da cui discende il progetto sta nell'individuazione di un'unità di misura del prato, un modulo ripetibile all'infinito con una propria identità formale, un elemento plastico che trasforma la superficie in un assemblaggio seriale di elementi singoli. Questa modalità trasforma un elemento neutrale come il frammento di *parterre* in un sistema omogeneo, attraversato da una tensione dinamica, che dà forma e struttura al luogo. Il prato è decostruito e ricomposto in un sistema figurativamente e plasticamente articolato. Un procedimento simile è utilizzato da Peter Walker nel giardino dell'hotel Kempinski, a Monaco di Baviera, dove l'impianto classicheggiante – messo in crisi dalla sconnessione geometrica – è scomposto in una serie di moduli chiaramente identificati. Sia a Yokohama sia a Monaco troviamo la stesura di un suolo compatto, un *all over* a tre dimensioni solcato, con un effetto plasticamente drammatico, dal nastro continuo di un percorso principale, rievocazione del sentiero primordiale che, attraversando il suolo intatto, se ne appropria. Anche il giardino di Tilburg, di West 8, utilizza elementi tradizionali: il *parterre*, i percorsi in ghiaia e le vasche d'acqua in pietra, ma li assembla secondo modalità che simulano una reciproca aggressione, elementi in lotta che si scontrano e si mescolano fino a diventare irriconoscibili. I percorsi smarriscono la traiettoria lineare e si dilatano in ampie superfici, le vasche si deformano e si frantumano in sagome instabili, i bordi di pietra debordano dai loro confini per trasformarsi in esuberanti e pittoresche *rocaille*, selvagge come sponde marine.



Adriaan Geuze - West 8, *Giardino Interpolis*, Tilburg, 1998.

la riforma della città conclusa

In Europa, la cultura progettuale moderna utilizza gli strumenti del paesaggismo soprattutto in occasione di interventi di carattere pubblico, mirati alla conservazione e alla valorizzazione del patrimonio storico e ambientale. Un approccio esplicitamente artistico, come quello di Bernard Lassus per lunghi decenni è stato un'eccezione isolata che, per certi aspetti, ha svolto un compito da apripista per l'affermazione del paesaggio come terreno di sperimentazione e d'invenzione. D'altro canto ne ha rappresentato la continuità con il tradizionale legame con le arti figurative. Formatosi nell'atelier di Fernand Léger, Lassus ha lavorato alle più diverse scale dimensionali, dai giardini agli allestimenti, dalla microurbanistica alla progettazione delle aree di servizio e dei paesaggi autostradali.¹³

Il suo *Giardino del ritorno*, realizzato davanti alle Corderie reali di Rochefort-sur-mer (1982-87), fonde figure e immagini della grande tradizione francese in un abile *métissage* sospeso tra antico e moderno, dove il monumentalismo si stempera in un disegno rivolto soprattutto all'interpretazione e alla valorizzazione dei caratteri del sito. Le attrezzature dell'area di sosta di Crazannes (1995), con le scenografiche manipolazioni paesaggistiche delle cave attraversate dall'autostrada che collega Saintes a Rochefort, immergono l'automobilista in una brillante rappresentazione dei colori e della materia della bella pietra locale. Lassus, che è forse il paesaggista più noto e più maturo tra quelli che lavorano all'interno di una conce-



Bernard Lassus, *Parco delle Corderie reali*,
Rochefort-sur-Mer, 1982-88.

zione artistica in senso classico, è stato un precursore prezioso, un testimone che ha tenuto in vita un rapporto costruttivo tra l'eredità dell'avanguardia e la comprensione del territorio contemporaneo. Infatti, in Europa l'architettura del paesaggio ritorna a occupare un ruolo importante negli anni ottanta, soprattutto grazie alle numerose operazioni condotte nel quadro del recupero urbano della città di Barcellona.¹⁴ Ispirati da due intellettuali e progettisti di valore come Oriol Bohigas, che si è impegnato direttamente nell'amministrazione pubblica, e Manuel de Solà Morales, stratega della teoria urbanistica del "progetto urbano", i giovani architetti di Barcellona si sono trovati a dover progettare spazi pubblici, piazze, giardini e parchi avendo alle spalle solamente il ricordo della tradizione ottocentesca e, di fronte, una città suddivisa tra una parte storica estremamente compatta e rigorosa, intagliata nelle *cuadras* del piano ottocentesco di Ildefonso Cerdà, e periferie povere e slabbrate, attraversate senza troppi riguardi dalla rete delle grandi infrastrutture. La scelta è stata per un'architettura assolutamente contemporanea, che rifuggisse ogni traccia di *décor* ottocentesco e cercasse nuovi modi, nuovi materiali e nuove linee di intervento. Tra gli interventi memorabili, ricordiamo il progetto per il parco del Besòs e la piazza della stazione di Sants, di Helio Piñon e Alberto Viaplana, il Moll de la Fusta di Manuel de Solà Morales, il cimitero di Igualà di Carmen Pinos e Enric Miralles, la plaça de les Glories di Arriola e Fiol, la Vall d'Hebròn di Enric Bru, il parco della Trinitat di Enric Battle e Joan Roig e il recente giardino botanico di Carlos Ferrater.



Eduard Bru i Buster, *Area olimpica Vall d'Hebron*,
Barcelona, 1988-92.

Gli architetti catalani, che non sono e non si sono mai considerati dei paesaggisti, hanno dato vita a una vera e propria scuola che si è formata empiricamente, innestando su un'ottima formazione architettonica una nuova concezione dello spazio pubblico. La loro vicenda è legata a una stagione politica e sociale irripetibile, caratterizzata dall'uscita dal franchismo e dall'improvviso crearsi di una nuova società affluente, dinamica, orgogliosa della propria identità regionale e contemporaneamente molto aperta allo studio delle esperienze e del dibattito internazionale. Oggi quella vicenda appare conclusa, e il paesaggismo spagnolo sembra rientrare nell'alveo di una situazione normalizzata; da una parte troviamo i paesaggisti di tipo europeo, come Fernando Caruncho, mentre sull'altro versante resta la figura di spicco di un urbanista come Manuel de Solà Morales che si è affermato, in Europa, come il più affidabile riformatore dell'ordine urbano.¹⁵

L'esperienza catalana rappresenta un caso specifico e particolare soprattutto per la suo ancoraggio all'architettura, intesa nel senso più tradizionale; per questo motivo, soprattutto in Italia, è stata capita e apprezzata più facilmente, ma per lo stesso motivo è stata in qualche modo limitata e superata, anche in patria, per non aver potuto affrontare i grandi temi paesaggistici e ambientali al di fuori della realtà urbana, se non attraverso le incursioni teoriche ed esteticizzanti della rivista "Quaderns". Le elaborazioni teoriche di Ignasi de Solà Morales hanno cercato di trasferire premesse e risultati di quell'esperienza in un ambito più problematico ed aperto, uscendo



Dieter Kienast, *Giardino di E.*, Zurigo, 1993.

dal recinto dorato della Catalogna per affrontare le tematiche, le discussioni e i progetti che, in Europa e negli Stati Uniti, stavano mutando le coordinate dell'architettura contemporanea. Gli approfondimenti condotti da Ignasi, che è stato probabilmente il critico più acuto e più consapevole degli anni ottanta e novanta, hanno lasciato intravedere tutto il fascino e la ricchezza di argomenti di una serie di ipotesi operative che, in buona parte, attendono ancora di essere verificate e sviluppate nella dialettica tecnica e sociale del progetto architettonico e urbano.¹⁶

i giardini della memoria

Alla memoria, al ricordo, alla reinterpretazione di un passato scomparso si richiama una serie molto ampia di interventi che, in realtà, adottano approcci anche molto diversi, ma che professano la convinzione che, dall'analisi storica e geomorfologica del sito, possano discendere le matrici concettuali e figurative del progetto.

Secondo Christophe Girot, che attribuisce un ruolo centrale all'analisi critica e poetica del luogo, il processo progettuale si articola in quattro fasi, tre delle quali sono dedicate alla comprensione dei caratteri del sito: Landing (l'arrivo, il primo contatto), Grounding (la lettura analitica), Finding (l'atto della scoperta, della presa di coscienza non solo della natura, ma anche del destino di quel luogo). L'ultimo atto, Founding, "sintetizza" le tre azioni preceden-



Ian Hamilton Finlay, *Iscrizione*, Little Sparta, 1969.

ti in una proposta progettuale che conferisce al luogo il suo assetto definitivo. Per ragioni legate a un pensiero che conferisce un valore irrinunciabile alla continuità della storia urbana, anche Bernard Huet, nel parco parigino di Bercy, attribuisce alle tracce storiche un valore fondativo e le assume come elementi portanti della trasformazione paesaggistica. Un altro “giardino della memoria” è quello realizzato a Duisburg da Peter Latz, nell’ambito del progetto IBA Emscher Park, dove le strutture residue degli stabilimenti industriali e minerari sono romanticamente interpretate come ruderi, testimonianze monumentali, e già storicizzate, di un passato recente. Riferimenti classici e austere spazialità minimaliste si incontrano, nei giardini di Dieter Kienast, con grande eleganza e precisione espressiva, ma gli esempi forse più avvincenti, chi più di ogni altro affrontano il tema della memoria, e lo trasfigurano in un’Arcadia contemporanea di alta potenzialità artistica e poetica, sono i magnifici giardini, intessuti di citazioni letterarie, di Ian Hamilton Finlay.

frammentismo, citazionismo

La rielaborazione e la trascrizione di figure tradizionali, classiche o popolari, in termini contemporanei è una pratica frequente che ha dato esiti di grande interesse. Questa attitudine alla citazione, alla reinterpretazione, al bricolage e al camouflage, alla rivisitazione e alla parodia, può oscillare tra la raffinatissima iscrizione neoclassica di



Kathryn Gustafson, *Jardins de l'imaginaire*, Terrasson-Lavilledieu, 1995.

Hamilton Finlay e il disinibito pastiche postmoderno di Martha Schwartz. Il campus IBM di Solana, in Texas, di Peter Walker, concentra in un unico progetto una serie, un collage, di scenari di grande suggestione, ispirati a situazioni naturali – i canyon, la prateria, l'oasi – e a strutture agricole – i terrazzamenti, i filari, i percorsi rurali – ma anche alla tradizione francese, con i percorsi assiali, i parterre, l'uso architettonico delle piantumazioni regolari. Per frammenti e citazioni procedono anche i già citati *Jardins de l'imaginaire*, il parco realizzato da Kathryn Gustafson in un piccolo centro della Francia centrale, che trasforma un terreno in forte pendenza in un giardino incantato divertente e spettacolare. I luoghi tipici del giardino classico – la fontana, il roseto, il chiosco, l'anfiteatro, la passeggiata romantica – sono reinventati e disseminati all'interno di un bosco che, a uno sguardo disattento, può apparire incontaminato. In realtà, il progetto ridisegna anche gli elementi esistenti, pulendo e correggendo, eliminando e sottolineando secondo il gusto di un contemporaneo razionalismo idillico.

nuove ecologie

In Francia non ci sono state realizzazioni così impreviste e significative, concentrate nel tempo e nello spazio come quelle realizzate negli anni ottanta a Barcellona, ma al contrario si è formata con gradualità una scuola e una cultura progettuale del paesaggio con un



Claire e Michel Corajoud, *Parc de Sausset*,
Villepinte, 1992-98.

maggior grado di autonomia dall'architettura e con una struttura teorica e professionale più stabile, legata meno al progetto urbano che alle trasformazioni del territorio. Come racconta Sébastien Marot, il nuovo paesaggismo francese nasce alla fine degli anni settanta dopo un oblio di almeno cinquant'anni, e il risveglio è motivato e sostenuto principalmente da due fenomeni. Il primo è la decentralizzazione e la delega alle amministrazioni locali di alcune competenze legate all'urbanistica e alle infrastrutture, un atto politico che ha favorito il formarsi di una nuova attenzione verso l'ambiente, e che ha offerto la possibilità di valorizzare, come tratto locale e specifico di eccellenza, il paesaggio. Il secondo motivo si trova nella profonda trasformazione economica e antropologica subita dalle campagne, dove l'agricoltura ha iniziato a essere affiancata e sostituita da attività, legate al turismo e al tempo libero, che hanno fatto del paesaggio una risorsa economica di valore strategico. La focalizzazione di una nuova cultura progettuale avviene nell'École Nationale Supérieure du Paysage di Versailles, un laboratorio impostato da Michel Corajoud che ha generato la *nouvelle vague* dei paesaggisti francesi. Secondo Marot, la visione elaborata a Versailles è fondata sulla centralità dei processi di "lettura e scrittura" del sito. Una visione che colloca il programma costruttivo all'interno di una più vasta azione esplorativa delle possibilità racchiuse nelle caratteristiche del luogo, che è indagato anche nei suoi aspetti meno evidenti e più segreti.¹⁷ Il primo nuovo paesaggista emergente in Francia è Alexandre Chemetoff che, all'inizio degli anni ottanta,



Alexandre Chemetoff, *Linea tramviaria Saint-Denis - Bobigny*,
Parigi, 1989-92.

costruisce una relazione operativa tra l'estetica Land Art e l'analisi e l'interpretazione processuale del sito. Il suo *Paysage d'interchange* (Tolosa, 1988) è costruito con lunghe fasce parallele di polietilene destinate ad autodistruggersi in parallelo alla crescita delle piante. In seguito, dopo l'exploit del giardino di bambù al parco della Villette, Chemetoff si è indirizzato verso progetti sempre più specificamente urbanistici. Tra questi è di grande interesse la progettazione paesaggistica della linea tramviaria da Saint-Denis a Bobigny, dove il progetto di Chemetoff introduce una serie di requisiti visivi, tattili e materici compatibili con le condizioni ambientali particolarmente aggressive della *banlieu* parigina, ma è anzi in grado di dialogare proficuamente, sia in termini estetici che funzionali, con l'aspra durezza del contesto suburbano.¹⁸

il giardino in movimento

Dal punto di vista teorico e tecnico il paesaggista che ha dato una forma più strutturata, e più radicale, al proprio modo di intendere il paesaggio e l'ambiente è forse l'ingegnere botanico Gilles Clément, che ha orientato le tematiche ecologiche in una prospettiva progettuale originale e di grande suggestione con l'elaborazione di concetti come il "giardino in movimento" e il "giardino planetario".¹⁹ Riconciliare l'uomo con la natura significa, per Clément, riconoscere che "la terra è un unico e piccolo giardino", e quindi



Gilles Clément, *I giardini seriali*, Parc André Citroën, Parigi, 1985-93.

osservarla e descriverla nei suoi cambiamenti, nelle sue espressioni più comuni e più singolari, nelle sue dinamiche di trasformazione. “Se il pianeta funziona come un tutto vivente e definito, limitato dai confini della biosfera, allora ci si trova nella condizione del giardino: un insieme chiuso e fragile dove ogni parametro interferisce sull’insieme e l’insieme su ciascuno degli esseri presenti. Resta da trovare il giardiniere”.²⁰ L’endemismo, la diversità dovuta all’isolamento; il *brassage* (la mescolanza), che minaccia le diversità e, nello stesso tempo, ne provoca di nuove; l’assemblaggio che, all’interno di ogni bioma raccoglie e fonde biotopi diversi, sono i capitoli di un racconto che restituisce la ricchezza naturalistica del pianeta e la sua vertiginosa instabilità. Una visione planetaria che nel parco André Citroën (Parigi, 1985-1991) esprime due ipotesi complementari: da una parte il saggio di bravura compositiva dei giardini seriali, dall’altra l’isola selvaggia e imprevedibile, provocatoria nella sua indifferenza estetica, del “giardino in movimento”, un’area collocata a ridosso dell’ingresso nord che i visitatori evitano come un residuo abbandonato. Nel progetto di concorso, steso in collaborazione con Patrick Berger, il giardino in movimento avrebbe dovuto occupare la parte centrale del parco, che però è stata risolta con la soluzione a parterre di Alain Provost. La versione di Clément prevedeva un “ambiente conchiuso in cui la vegetazione segue il corso dei propri ritmi biologici. Benché conquistata dall’idea, la municipalità non era tuttavia disposta ad accettare che il nucleo centrale del parco somigliasse a tal punto a un prato incolto e il giardino in movimen-



Zaha Hadid, *Terminal Hoenheim-nord*, Strasburgo, 2001.

to ha trovato posto all'estremità nord dell'area, accodandosi docilmente ai giardini seriali".²¹

terrain vague

Terrain Vague è il titolo di un bel saggio di Ignasi de Solà Morales, più volte tradotto e ripubblicato, che tratteggia con eleganza la pluralità di suggestioni e di significati che investono il terreno abbandonato, dismesso, fuori controllo, nella scena metropolitana. Solà riprende il tema inaugurato da Charles Baudelaire e sostanzialmente rielaborato da Walter Benjamin (e recentemente ripreso da Julia Kristeva) dell'estraneità metropolitana: "L'immaginazione romantica che sopravvive nella nostra sensibilità contemporanea si nutre di ricordi e di speranze. Straniero nella sua propria patria, estraneo alla sua stessa città, l'abitante della metropoli percepisce gli spazi non controllati dall'architettura come il riflesso della propria insicurezza, del proprio incerto muoversi in spazi che sono privi di limiti e che, essendo esterni al sistema urbano (al sistema del potere, delle attività), costituiscono tanto un'espressione fisica del suo sgomento e della sua insicurezza, quanto l'attesa dell'altro, di un'alternativa, dell'utopico, del futuro".²² Solà annota come questi spazi siano ricercati da artisti e filmmaker come luoghi di per se stessi produttivi di riflessione critica e di reazione poetica. Ma il medium privilegiato sono i fotografi, a suo parere i veri interpreti di questi "luoghi



Dominique Perrault, *Area Unimetal*, Caen, 1995-97.

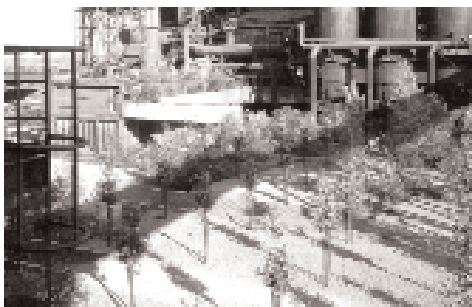
apparentemente dimenticati nei quali la memoria del passato sembra avere il sopravvento sul presente; luoghi obsoleti, nei quali sembrano sopravvivere solo certi valori residuali nonostante il loro completo distacco dall'attività della città". Si potrebbe aggiungere una ricca filmografia, e vale la pena ricordare almeno lo straordinario *Stalker*, di Andrej Tarkovsky, in cui desideri e paure dei personaggi convergono sulla "zona" proibita, un *terrain vague* mortalmente pericoloso e, nello stesso tempo, un non-luogo onirico disponibile per ogni proiezione fantastica. "Per quale motivo – si chiede retoricamente Solà – matura una sensibilità paesaggistica, e quindi senza limiti, per questa natura artificiale piena di sorprese, di limiti imprecisi, nonché carente di forme forti che rappresentino il potere?". Si tratta di una sfida che il paesaggismo, più dell'architettura e dell'urbanistica, ha saputo raccogliere e articolare in ipotesi e proposte diverse. Gilles Clément, che ha intitolato un suo saggio *Eloge de la Friche* (Elogio dell'incolto), ha sviluppato le potenzialità dell'ibridazione casuale, del divenire spontaneo e dell'abbandono, fino a rappresentarlo incorniciato nel suo *Giardino in movimento*.

Una proposta che si misura programmaticamente con l'aleatorietà dei processi di trasformazione urbana è dovuta a Dominique Perrault che, nell'area siderurgica Unimetal a Caen, ha affrontato il problema di dare un assetto provvisorio e variabile a una ex area siderurgica di 220 ettari, una piattaforma desolata in cui sopravvivono un gigantesco camino di un refrigeratore e pochi altri residui infrastrutturali, reperti di una malinconica archeologia del presente.



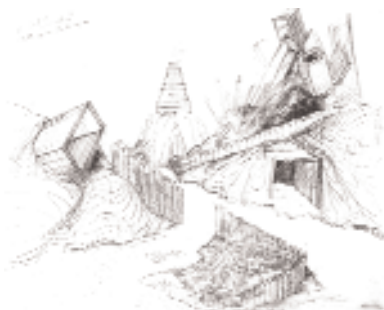
Dominique Perrault, *Area Unimetal*, Caen, 1995-97.

Potendo disporre di mezzi economici molto ridotti e dovendo fronteggiare anche la mancata certezza degli obiettivi, Perrault ha immaginato non un'organizzazione paesaggistica ma il suo scheletro, un nudo telaio, un "pre-paesaggio". Una trama ortogonale tracciata in spesse linee d'asfalto suddivide l'intera area in quadrati di un ettaro (100x100 metri) lasciando al centro una prato di trenta ettari in cui si trovano le fondazioni dell'acciaieria. A ogni elemento della maglia è attribuita, in termini vaghi e relativi, una funzione prevalente, per esempio è indicata la predominanza di verde o di infrastrutture, ma sostanzialmente il progetto non si prefigge di indicare il futuro dell'area, ma piuttosto di interpretarne il senso nella sua configurazione di oggi, nel suo stato di estensione abbandonata in cui si incontrano un passato appena concluso e un futuro ancora indefinito. Si tratta, secondo Perrault, di "una sorta di *air bag* urbano destinato ad ammortizzare eventi difficili da prevedere, una riserva per azioni future".²³ L'idea di predisporre una maglia, una trama apparentemente neutrale fondata sulla ripetizione di una quantità unitaria è utilizzato da Perrault anche nel progetto per il giardino botanico Chevreloup, a Versailles. Il giardino è suddiviso in due parti: su una quota superiore si trova un parco pubblico, su un piano inferiore il giardino botanico si offre come una campionatura di paesaggio naturalistico, inquadrata in un supporto a griglia assolutamente schematico e antinaturalistico. Nel dislivello tra i due piani è ricavato l'edificio dei servizi, completamente invisibile, mentre a ridosso del giardino botanico si trova il volume trasparente della serra.²⁴



Peter Latz, *Cowperplatz*, Emscher Park, Duisburg, 1995.

Il recupero delle aree industriali rappresenta una delle sfide più frequenti e più impegnative. Le tematiche ecologiche, bonifica, recupero e rivitalizzazione di un ambiente contaminato, si collegano al più complesso obiettivo di restituire funzioni e significati a un luogo residuale, spesso carico di memorie importanti per la comunità locale, che il mutare delle condizioni economiche tende a cancellare per sempre. I problemi e le opportunità dei terreni delle industrie abbandonate, luoghi del lavoro che hanno segnato a fondo la storia e l'identità di una collettività, generano spesso situazioni conflittuali, in cui la contrapposizione tra passato e futuro, tra sviluppo e memoria si confronta in termini drammatici. In molti casi la memoria industriale è eliminata e il terreno è colonizzato ex novo in base alle nuove esigenze; succede, per esempio, nei parchi parigini di Citroën-Cevennes e, ma solo in parte, a Bercy. Il percorso opposto è stato intrapreso nella colossale operazione di Emscher Park, nella valle della Ruhr, dove una regione di 800 kmq, con due milioni e mezzo di abitanti e importanti città, come Essen, Dortmund, Duisburg e Gelsenkirchen, è stata completamente trasformata in un sistema di parchi organizzati intorno alle vestigia delle attività produttive abbandonate. "Emscher Park IBA", l'istituto fondato nel 1988 e chiuso al termine del 1999, attraverso l'organizzazione dei concorsi, il coinvolgimento delle municipalità, il reclutamento di investitori privati e il reperimento di fondi europei, ha realizzato oltre 120 progetti. Trovando i due punti chiave nelle mutazioni demografiche (in trend negativo) e nella tendenza allo *sprawl* indif-



Robert Smithson, *Entropic Landscape*, 1970.

ferenziato, il programma ha perseguito la razionalizzazione e la concentrazione dei sistemi urbani e suburbani, e la definizione di corridoi verdi che impedissero la proliferazione degli insediamenti a bassa densità, di carattere suburbano. Complessivamente i progetti si sono indirizzati su cinque obiettivi: 1, bonifica e recupero ecologico e ambientale del paesaggio; 2, sviluppo del sistema dei parchi come argine alla crescita urbana indifferenziata; 3, interventi di pianificazione per il recupero dei centri urbani e l'organizzazione delle periferie; 4, avviamento di progetti pilota per centri di ricerche avanzate e *business center*, in una prospettiva di sviluppo sostenibile; 5, piani di recupero degli insediamenti residenziali, in collaborazione con le associazioni dei proprietari.²⁵

Una delle realizzazioni più rappresentative della filosofia e dell'orizzonte estetico di Emscher Park è il parco di Duisburg Nord (1991-2000), di Peter Latz, che trasforma le imponenti strutture di un'acciaieria abbandonata in presenze monumentali, intorno alle quali nuovi percorsi e interventi vegetali costituiscono un ambiente di grande impatto emozionale. Risultati comparabili li ottiene, nel *Giardino della memoria* di Duisburg, il paesaggista israeliano Dani Karavan. Più forte e perentorio è l'intervento di Richard Serra, una gigantesca stele di acciaio eretta al centro di una collina di scorie industriali tra Essen e Gelsenkirchen. Il limite evidente di Emscher Park sta forse nell'accento irrimediabilmente nostalgico e, in fondo, celebrativo, con cui è affrontato e trattato il vasto repertorio di archeologia industriale. L'estetizzazione dei grandi capannoni, delle



Michel Desvigne e Christine Dalnoky, *Parco urbano*,
Issoudun, 1994.

strutture metalliche e persino, in certi casi, delle scorie, appartiene a un orizzonte estetico che potrebbe invecchiare presto. In un certo senso la deindustrializzazione appare, a Emscher Park, come un processo concluso, ma anche come una ferita ancora aperta e come una contraddizione ancora irrisolta.

sistemi incerti

Le suggestioni e le tecniche legate all'incertezza, alla temporalità, alla processualità e alla reversibilità, che erano già presenti nel lavoro di Chemetoff, assumono una versione ulteriormente raffinata e una esplicita centralità nei lavori di Michel Desvigne e Christine Dalnoky. L'interpretazione del progetto paesaggistico si orienta verso una visione dinamica e antiformalistica in cui la costruzione del paesaggio appare non come un atto definitivo, ma piuttosto come un atto fondativo, come l'avvio di un programma in grado di automodellarsi, entro certi limiti, in funzione della variabile temporale. Nei parchi delle officine Thompson a Guyancourt e intorno al Millennium Dome, a Londra, il progetto è un sistema organizzativo, uno spartito, un programma basico, incerto e in buona parte reversibile che si estende come un nuovo stato iniziale in attesa di nuove e non prevedibili trasformazioni. Sulla piazza davanti al teatro di Lione Desvigne e Dalnoky stendono un parterre di pietra, contornato da aiuole di vegetazione alta e bassa e da una vasca d'acqua; a



Michel Desvigne e Christine Dalnoky, *Parcheggio Thomson Factory*, Guyancourt, 1991-92.

Guyancourt trattano il parcheggio del complesso industriale Thompson come una superficie asfaltata omogenea solcata dalla rete dei canali di smaltimento delle acque piovane. Una situazione instabile, minimale, in attesa di ulteriori sviluppi. I progetti collegati al sistema del TGV ad Avignone – il viadotto Millau, il parcheggio, la passeggiata lungo il fiume Durance – e il parco realizzato presso il Millennium Dome di Londra rappresentano in modo chiaro una concezione del paesaggio in cui la struttura portante è costituita dalla processualità, dall'azione congiunta, in tempi e modi non prefissati, dei diversi soggetti naturali e artificiali. Di grande chiarezza programmatica e di indubbio esito poetico è il loro parco urbano a Issoudun (1992-94), che sovrappone il geometrismo del giardino alla francese alla ripresa dei tracciati agricoli. Gli ampi spazi indeterminati, aperti a possibilità, risorse e problemi non prevedibili diventano una versione positiva del *terrain vague*, potenzialità di forma, di senso e di futuro che rendono il paesaggio più ricco e promettente. La forma, la figura, i rapporti percettivi e spaziali sono studiati a fondo, ma il nuovo paesaggio è prima di tutto una struttura portante, uno schema complesso sul quale le azioni delle forze naturali e dell'uomo disegneranno nuove configurazioni.

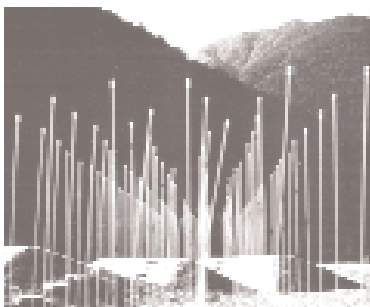
Il progetto come programma si ritrova spesso, declinato con accenti diversi, anche in molte esperienze olandesi. Per esempio, il concorso per il Downsview Park di Toronto è stato vinto da un gruppo formato da Rem Koolhaas, Bruce Mau e altri, con un progetto chiamato *Tree city*, *La città degli alberi*. Il progetto è “un programma di



On Site (Toru Mitani, Hiroki Hasegawa),
Portside Park, Yokohama, 1999.

crescita” che intende il parco come “un ambito urbano costituito da elementi paesaggistici”, e valuta la sua localizzazione periferica come un punto di forza. “Il luogo offre le opportunità ideali per esplorare le promesse non ancora realizzate di una vita metropolitana a bassa densità”. Il progetto si fonda su tre passaggi successivi e distinti: 1, la bonifica e la preparazione del terreno; 2, la creazione di una fitta rete di percorsi (1000 percorsi, 1000 ingressi al parco); 3, la realizzazione delle aree piantumate che, nel loro insieme, ricoprono il 25% della superficie totale. Ogni area piantumata è racchiusa all’interno di un perimetro circolare di diametro variabile. Le diverse funzioni verranno sovrapposte a questo schema gradualmente, seguendo il principio che il parco deve essere un organismo che si autogoverna e che si automantiene: “Rinunciare a edifici costosi per riservare le risorse al paesaggio significa, a Tree City, sacrificare ciò che resta statico per salvaguardare ciò che può crescere”.²⁶

Lo Studio on Site modella la superficie dello Yokohama Portside Park (di cui abbiamo già detto a proposito della decostruzione del paesaggio) con una sequenza di dune parallele ricoperte d’erba, per un giardino che non si definisce come un’entità limitata e finita, ma come una condizione che tende a penetrare e diffondersi nell’intorno urbano per piccoli passi, per assonanze fortuite. Il divenire, la mobilità, il mutamento nel tempo ciclico delle stagioni e nel susseguirsi dei mesi e degli anni sono un carattere intrinseco al paesaggio e alla sua progettazione.²⁷ Più audace è la modellazione del terreno



Makoto Sei Watanabe, *Fiber Wave*, Gifu, 1992.

realizzata da Makoto Sei Watanabe nel suo Village Terrace. Questo territorio dell'incertezza trova una corrispondenza con le tendenze dell'urbanistica contemporanea che indicano proprio in un atteggiamento non deterministico, nei fattori di incertezza, nelle variabili indeterminate e caotiche, nella non prevedibilità delle dinamiche di trasformazione i tratti dominanti e specifici della nostra condizione.²⁸ In questa prospettiva entrano in gioco i processi di autoorganizzazione alternativi ai sistemi centralizzati, le relazioni tra strutture spaziali, le reti fisiche ed elettroniche e i mutamenti economici e sociali, il peso e il senso delle iniziative e dei processi locali e marginali in rapporto ai trend geopolitici e macroeconomici.²⁹ Il piano di Perrault a Caen, così come i giardini in movimento di Gilles Clément, tracciano una strategia in cui il progetto del paesaggio agisce come “opera aperta”, come un fattore generativo, ma non egemonico, organicamente inserito nella catena degli eventi di un processo di trasformazione.

layer

Con il termine “layer” si allude a quel procedimento per cui la costruzione di un'entità fisica, che sia un piano urbanistico, un parco o persino un'architettura, procede per sovrapposizione di livelli o strati successivi, essendo ogni strato, cioè ogni layer, ordinato secondo un principio proprio e indipendente da quello degli



OMA - Rem Koolhaas, *Parco della Villette*, Parigi, 1982-83.

altri layer. Questa tattica progettuale è analoga ai procedimenti del disegno tecnico informatizzato, ma richiama anche i processi di sovrapposizione casuale e indifferente di marca surrealista, dalla scrittura automatica al *cadavre exquis*. In architettura i layer sono assurti a categoria metodologica grazie all'exploit messo a punto da Rem Koolhaas nel suo progetto, non realizzato, per il parco della Villette a Parigi (1982-83). "Densità senza architettura" in cui "l'utilitario coincide con il poetico", il progetto procede per cinque punti, cinque tavole, essenziali. La prima tavola, cioè il primo layer, è intitolato "Ipotesi iniziale" e sovrappone il diagramma puramente quantitativo del programma alla pianta dell'area, dimostrando come le funzioni richieste siano eccedenti rispetto alla superficie disponibile. Il secondo layer, "Strisce", è formato da una serie di bande parallele, orientate da est a ovest, della larghezza standard di 50 metri; ciascuna è identificata dalla funzione prevalente. Il terzo, "Intersezioni della griglia o confetti", mostra la localizzazione di tutti gli elementi puntuali, disposti sull'area in base a una funzione matematica. Il quarto, "Accessi e circolazione", mostra il sistema dei percorsi, formato da un grande boulevard rettilineo e da una promenade dall'andamento irregolare. Il quinto e ultimo layer raggruppa gli elementi anomali che, in parte, sono presenze architettoniche, già presenti nell'area, che sono interpretate come colossali *objet trouvé* – il museo delle scienze, la grande hall – mentre altri, come la foresta circolare, sono introdotti dal progetto.³⁰

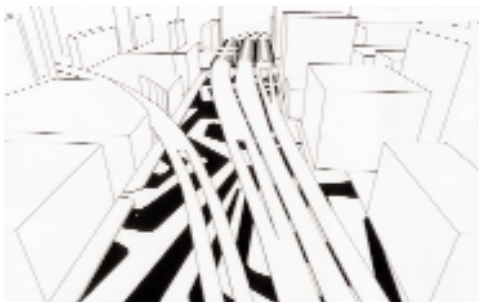
Il progetto è la tavola finale, un disegno ottenuto dalla sovrapposi-



OMA - Rem Koolhaas con Yves Brunier, *Museumplein*, Rotterdam, 1987.

zione dei quattro layer con una operazione di montaggio, condotta in maniera semiautomatica, in cui l'autore interviene a controllare e a modificare (il meno possibile) il prodotto del dispositivo che ha innescato. Come ha osservato Marcel Smets, il modello "mostra come un 'basic framework' di semplici operazioni razionali possa essere assemblato in una interpretazione poetica di forme e figure elementari. L'immagine di questo montaggio sembra in costante movimento. La stratificazione dei layer produce un effetto diverso ogni volta che lo si guarda. Come in un film, è la sequenza delle immagini che crea l'impressione finale. A seconda di come si taglia e si edita il materiale, si cambia il carattere e il senso della sequenza. Il progetto per il parco culturale de La Villette esalta il comportamento di ogni attività grazie alla sua interferenza con le altre, e indirizza la programmatica 'incertezza' verso un senso di intercambiabilità in cui la profusione e la mescolanza sono più importanti di quanto lo sia la somma delle singole componenti".³¹

L'astratta chiarezza del modello teorico e l'efficacia diagrammatica degli elaborati hanno fatto di questo progetto un manifesto dell'architettura concettuale, e un esempio comunicativo che è entrato a pieno diritto nel novero delle tecniche di rappresentazione architettonica più utilizzate. Nella progettazione del paesaggio il concorso per il parco della Villette è stato un'occasione di riflessione largamente raccolta dalla cultura architettonica europea, ed è diventato un punto di riferimento obbligato per tutti i progettisti che, in diverse maniere, si rifanno al funzionalismo concettuale di cui Rem



West 8 - Adriaan Geuze, *Carrascoplein*, Amsterdam, 1992-98.

Koolhaas è il padre indiscusso. Tra questi Adriaan Geuze, con il suo gruppo West 8, è il progettista che con più forza ha raccolto l'eredità di O.M.A. e la ha trasferita nell'ambito del paesaggio. Il masterplan per l'insediamento residenziale sui ponti Borneo e Sporenburg, nel porto di Amsterdam,³² rielabora alcuni temi della maniera di Koolhaas piegandoli a una maggiore attenzione al clima sociale e agli stili di vita, e nell'interpretazione complessa dei rapporti tra spazio pubblico e sfera privata riprende in modo interessante tematiche sviluppate, negli anni cinquanta e sessanta, da Christopher Alexander e dal Team X.

Per rimanere nell'ambito del paesaggio, il progetto di West 8 per Carrascoplein (Amsterdam, 1992-98) rappresenta un esempio rilevante di progetto di recupero di un'area cieca, un *terrain vague* residuale soffocato dall'intreccio infrastrutturale dei tracciati sopraelevati dell'autostrada e delle linee ferroviarie e tramviarie. La vasta porzione di terreno è trattata da Geuze come un diagramma delle forze in azione, a cui si aggiunge la presenza di una natura soffocata e sofferente, marginale ma irrinunciabile. Il prato è solcato dai percorsi asfaltati, ed è punteggiato da bassi ceppi d'albero artificiali, di ferro, che di notte si trasformano in fonti luminose. Il prato, l'asfalto e un elemento surreale come il ceppo di ferro sono sufficienti a stabilire un ordine paesaggistico in un'area che, con ogni evidenza, non poteva essere recuperata a nessuna immagine idillica, e in cui il verde sarebbe comunque rimasto duramente subordinato alla congestione e al degrado delle condizioni ambientali imposto

Le jardin planétaire regarde la mondialisation sous l'angle de la diversité des êtres et des pratiques mais il s'oppose de façon radicale à l'uniformisation des êtres et des pratiques.

Il intègre les données biologiques, politiques et sociales qui interagissent sur la planète en considérant qu'il n'existe jamais un modèle unique d'organisation possible.

Il déclare le territoire comme un lieu de la pluralité des pensées et des actions tout comme il y reconnaît une infinité des jardinages intégrant la complexité du vivant.

Il implique le groupe humain autant que l'individu, ne cessant de renvoyer l'un et l'autre au-devant des responsabilités du jardin.

Il propose une relation homme-nature où l'acteur privilégié - ici le jardinier, citoyen planétaire - agit localement au nom et en conscience de la planète.

dalle infrastrutture.³³ Rispetto alle aspirazioni radicali e alla cartatura sistematica e metodologica del progetto di O.M.A. per La Villette, Carrascoplein segna il mutare dei tempi: emerge un approccio più empirico e flessibile in cui è la filosofia *site specific*, integrata come componente irrinunciabile nella strategia di trasformazione urbana, a disegnare il territorio e gli obiettivi del progetto.

il giardino planetario

Dal giardino in movimento al giardino planetario: Gilles Clément, ingegnere agronomo e paesaggista, autore dei giardini seriali e del giardino in movimento nel parco André Citroën, stringe in un unico ragionamento paesaggio ed ecologia, lega il giardino e il paesaggio all'identità biologica dell'ambiente e, attraverso il concetto di indice planetario, intende ogni frammento come una parte costitutiva di quel più vasto giardino che è il nostro pianeta: "se il pianeta funziona come un tutto vivente e finito, limitato dai confini della biosfera, allora si trova esattamente nella condizione del giardino: un ambiente chiuso, autonomo e fragile, in cui ogni parametro interferisce sull'insieme e l'insieme agisce su ciascuno degli esseri presenti. Rimane da trovare i giardinieri". Il giardino planetario "propone una relazione tra uomo e natura in cui l'attore privilegiato – il giardiniere, cioè il cittadino planetario – agisce localmente nel nome e nella coscienza dell'intero pianeta". Con i nuovi indici di lettura altri sce-

Légende du jardin planétaire.



Une ombre
pour les forêts



Une trait pour
les côtes et les
rivières



Un hachis de cubes
pour les villes



Des plumes noires
pour les déserts
et les terres arides



Un semis de points
pour les lieux inhabités
qui accueillent les
fiches et des hommes
disparus.



L'entrelas des
routes existant
des terres
habitées.

nari hanno fatto ingresso nel paesaggismo: figure come paludi, lande evolutive, foreste tropicali, piropaesaggi, deserti, ambienti caratterizzati da mescolanze dovute a nuove associazioni e ibridazioni vegetali. L'apparente estremismo utopico di Clément esercita una ricaduta diretta su una pratica progettuale che ne raccoglie gli stimoli e li trasforma in composizioni problematiche ma altamente suggestive. I numerosi visitatori del Parc Citroën ammirano i suoi giardini seriali ma sfiorano il suo giardino in movimento senza degnarlo di uno sguardo, senza riconoscervi l'intervento di un progetto. Eppure è lì che si nasconde la componente eversiva dell'approccio di Clément, la parte che esclude il piacere dell'occhio, che non concede illusioni di redenzione estetica, ma che realmente interpreta il rapporto con il terreno come un dialogo, come un processo di interazione continua e profonda legato alle mille variabili del clima, del vento, delle azioni umane e naturali. Un dialogo segreto, perché invisibile, che nasconde la promessa di un nuovo rapporto con la natura e il disvelamento di una visione che per ora è incomprensibile come una lingua sconosciuta.

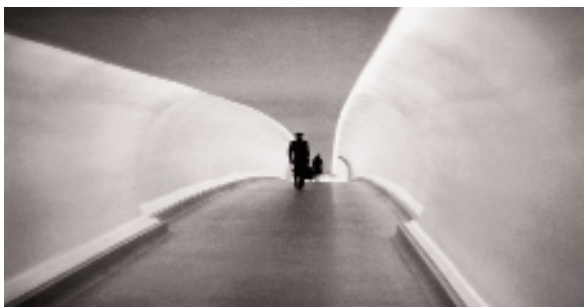
Per concludere, ritorniamo all'osservazione del paesaggio e alla sua rappresentazione seguendo il percorso tracciato da James Corner, architetto del paesaggio, e Alex MacLean, fotografo, che hanno raccolto una serie di rilievi fotografici del paesaggio americano in un libro spettacolare che è diventato, per molti architetti del paesaggio americani ed europei, il serbatoio a cui attingere pensieri e immagini.³⁴ Come e più che nel caso di Clément, il radicalismo è solo appa-



Alex MacLean, fotografia aerea dalla serie: *America*, in: *Mutation*, Actar, Barcellona, 2001.

rente perché l'operazione congiunta di Corner e McLean configura un'idea di paesaggio, un punto di vista complesso in grado di racchiudere eventi di diversa natura – dalle aree suburbane al territorio agricolo, dalle formazioni rocciose alle aree industriali – in un orizzonte estetico nuovo, inclusivo, per quanto riguarda i soggetti, ma rigoroso ed esclusivo nel riformulare, in ogni occasione, un'opzione estetica ad hoc. Un vedutismo intriso di intenzione compositiva, e quindi un lavoro di carattere analitico che diventa un'ipotesi di lavoro, un metaprogetto che indica la vastità dell'orizzonte con cui il progetto del paesaggio deve misurarsi, e contemporaneamente riconosce la bellezza e il mistero del nostro mondo, fonte meravigliosa di immagini inesplicabili.

Note



Eero Saarinen, TWA *Terminal*, New York, 1958-62.

1. Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris 1995, p. 71.
2. Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997, p. 73.
3. “Dans une lettre restée fameuse à son ami Gasquet, Cézanne note que les paysans de la région d’Aix n’ont apparemment jamais “vu” la Montagne Sainte-Victoire. Ce que Cézanne exprime par là, ce n’est pas, bien sûr, que lesdites paysans n’eussent pas la capacité visuelle de percevoir cet élément remarquable de leur environnement ; c’est qu’ils n’y voyaient pas un paysage”. Augustin Berque, *Op. cit.*, p. 57.
4. “Il n’y a pas de beauté naturelle ou, plus exactement, la nature ne devient belle que par le truchement de l’art. Notre perception esthétique de la nature est toujours médiatisée par une opération artistique, une “artialisation”, que celle-ci s’effectue directement ou indirectement, in situ ou in visu”. Alain Roger, *Op. cit.*, p. 165.
5. “Dans notre langue, ainsi que dans beaucoup d’autres, le mot “paysage” désigne à la fois les choses de l’environnement et la représentation de ce choses. On parlera par exemple des paysages de la Pycardie ou du Trièves, comme on parlera d’un paysage de Monet ou de Vlaminck. Or il y a entre ce deux acceptions du terme “paysage” une différence essentielle: dans la première, celle du paysage du grandeur nature, il s’agit de la réalité au premier degré, telle qu’elle apparait directement à nos sens ; mais dans la seconde acception, le paysage est une image, une représentation des choses en leur absence”. Augustin Berque, *Op. cit.*, p. 11.
6. “Notre regard, meme quand nous le croyons pauvre, est riche, et comme saturé d’une profusion de modèles, latents, invétérés, et donc insoupçonnés : picturaux, littéraires, cinématographiques, télévisuels, publicitaires, etc., qui oeuvrent en silence pour, à chaque instant, modeler notre expérience, perceptive ou non. Nous sommes, à notre insu, une intense forgerie artistique et nous serions stupéfaits si l’on nous révélait tout ce qui, en nous provient de l’art. Il en va ainsi du paysage, l’un des lieux privilégiés où l’on peut vérifier et mesurer cette puissance esthétique”. Alain Roger, *Op. cit.*, pp. 15-16.
7. “Admettons, avec la plupart des analystes de la question contemporaine du paysage (Berque, Roger, Luginbuehl) que les modèles picturaux et littéraires de paysage sont désuets, mais incroyablement vivaces et envahissants. Posons aussi que la doctrine fonctionnaliste de l’hygiénisme et de l’espace vert est tout aussi datée et



Cindy Sherman, *U.F.S. #48*, 1979.

persistante. Ce dernier postulat ne sousestime pas les fonctions environnementales des espaces végétalisés, mais sépare, pour les besoins de l'analyse, le registre des sciences de la nature et celui de ses représentations sociales et culturelles. Parmi ces dernières, les mythes édéniques de campagne, qui entretiennent, depuis les Bucoliques de Virgile, des images champêtres, paisibles et idylliques des bergers et de troupeaux, font partie des désirs inextinguibles de la société. Il serait imprudent de récuser ou de minimiser cette aspiration. Aussi serait-il préférable de rechercher à l'éternelle Pastorale de nouvelles formes d'expression." Pierre Donadieu, *Pour une conservation inventive du paysage*, (già in: *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Champ Vallon, Seyssel, 1994) in: Alain Roger (Sous la direction de), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel 1995, pp. 403-404.

8. Nan Ellin, *Postmodern Urbanism* (1996), Princeton Press, New York 1999, p. 80.

9. "Ces citadins en campagne portent sur leur environnement un regard qui n'a plus rien de commun avec le proto-paysage des paysans de naguère. Pour eux, la campagne est d'abord un paysage. C'est pourquoi ils sont les plus acharnés à vouloir y préserver les signes de la ruralité : architecture rustique, vieux puits avec pompe à main, etc. Inversement, ils s'oppose à la prolifération des marques de l'économie moderne, qui enlaidissent le paysage : lignes à haute tension, panneaux publicitaires, etc. Ce sont eux les gardiens les plus fidèles du paysage rural, que jadis avait élaboré les paysans. Ils n'ont néanmoins, le plus souvent, rien à voir avec le travail de la terre, et sont généralement des immigrés de fraîche date dans la société locale. Celle-ci est donc parfois réticente à leur égard. Cependant, les goûts de ces campagnards d'emprunt forment un courant majoritaire dans l'ensemble de la société, laquelle, en termes sociologiques, est presque totalement urbanisée. Ce sont leur thèses paysagistes qui finissent généralement par prévaloir". Augustin Berque, *Op. cit.*, p. 116.

10. Michel Desvigne, Christine Dalnoky, *Trasformazioni indotte*, in "Lotus" 87, 1995.

11. "L'espace qu'elle (la modernité) imposait ainsi au monde n'est pas seulement contraire à toutes les traditions, massacreur des paysages et fatal à toutes les architectures vernaculaires ; c'est un espace utopique par essence, car négateur des lieux (ou topos veut dir 'non lieux'), alors même qu'il ne peut se réaliser que dans des lieux concrets, à la surface de la Terre. C'est un espace purement quantitatif, alors même qu'il ne peut se concrétiser que qualitativement, par le biais des certaines matières, que travaillent et habitent certains êtres de chair, sous certaines formes, etc... C'est un espace dépourvu de prises, étranger à toute médiance comme à toute



Peter Latz, *Plaza Metallica*, Emscher Park, Duisburg, 1995.

motivation paysagère, alors même qu'il s'exprime en des constructions qui s'insèrent forcément dans des paysages. Bref, c'est un espace insensible et insensé, dès lors qu'on l'extrapole de son abstraction foncière vers le monde réel". Augustin Berque, *Op. cit.*, p. 143.

12. Paul Virilio, *Estetica della sparizione* (1980), Liguori, Napoli 1992.

13. Per la formazione di una specifica cultura del paesaggio negli Stati Uniti vedi: Christian Zapatka, *L'architettura del paesaggio americano*, "Quaderni di Lotus" 21, Electa, Milano 1995.

14. Mike Davis, *Fortress Los Angeles: The Militarization of Urban Space*. In: Michael Sorkin (Editor), *Variations on a theme park. The new american city and the end of public space*, Noonday Press, New York 1992.

15. Vito Acconci, in: *La città degli interventi / The city of the Interventions. La generazione delle immagini III*, a cura di Roberto Pinto e Marco Senaldi, Comune di Milano, Milano 1997, p. 126. Vedi i progetti di Acconci in "Lotus" 106, 2000, e in "Lotus" 108, 2001.

16. Sandro Marpillero, *42nd Street, Peepland e altre storie*, in "Lotus" 93, 1997.



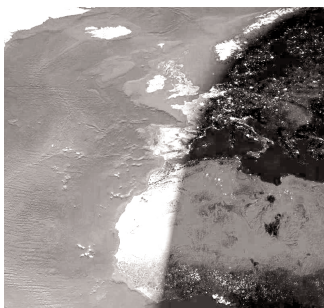
Patrick Berger e Gilles Clément, Viguier & Jodry e Alain Provost, *Parc André Citroën*, Parigi, 1985-93.

1. Alain Roger, *Vita e morte dei paesaggi*, in "Lotus" 101, 1999, pp. 83-90.
2. "Effervescent era that saw the advent of the modern garden – the 1920s and 1930s, especially in France... Suddenly, in 1926 the traditionalists André and Paul Véra produce a small garden for the Vicomte de Noailles employing radical geometry and a mirrored fence. Pierre Legrain, master bookbinder, furniture designer, and creator of the original frame for Les Demoiselles d'Avignon, translates a Cubist motif into a provocative residential landscape... Gabriel Guévrekian contributes to the Mallet-Stevens house for Noailles in Hyères and orderly terraced garden that adroitly molds a Cubist composition from the most French of garden traditions: symmetry, the parterre, and sculpture..." . Steven R. Krog, *Wither the Garden?*, in: *Denatured Visions*, The Museum of Modern Art, New York, 1994.
3. "During the thirties three landscape architects – Garrett Eckbo, Dan Kiley, and James Rose – consciously tried to integrate modernist architectural ideas into their work and to design a landscape more in accord with present life... The fourth of the pioneering modernists, the slightly senior Thomas Church, provided the setting for California living in his gardens, which blended aspects of classical order with modern form". Marc Treib (a cura di), *Modern Landscape Architecture: a Critical Review*, Mit Press, Cambridge-London, 1992, pp. ix-x.
4. "Born in the Western Hemisphere at the dawn of the twentieth century, Roberto Burle Marx, Luis Barragán, and Isamu Noguchi pursued a range of arts and sciences that led them to shape environments of extraordinary freshness, power, mystery, and beauty". Peter Walker and Melanie Simo, *Invisible Gardens*, Mit Press, Cambridge-London, 1994, p. 56. Una versione italiana del capitolo 2 si trova in "Lotus Navigator" 2, aprile 2001, intitolata: *Burle Marx – Barragán – Noguchi*.
5. "Peter Walker is particularly interested in the Minimal Art of artists such as Carl Andre, Robert Smithson and Donald Judd. He feels that Minimalist reduction transforms the garden from functional scenery into a meaningful, perhaps even mystical object, capable of withstanding the test of time." Udo Weilacher, *Between Landscape Architecture and Land Art*, Birkhäuser, Basel, 1999, pp. 205-206.
6. Per una riflessione critica dello sviluppo del paesaggismo americano moderno vedi: Marc Treib, *Nature recalled*, in: James Corner (editor), *Recovering Landscape*, Princeton Architectural Press, New York, 1999, pp. 29-43.
7. "1) gesture; 2) hardening and flattening of the surface, and 3) seriality". Citato



Robert Storr (curator), *Mapping*, MoMA, New York, 1994.

- in: Jane Amidon, *Radical Landscapes*, Thames & Hudson, London, 2001, p. 8.
8. Peter Walker, *Dal parco al giardino*, in "Lotus" 87, 1995.
9. Vedi: "Lotus" 87, 1995, "Lotus Navigator" 2, 2001. E quindi: Peter Walker, *Minimalist Gardens*, Spacemaker Press, Washington-Cambridge, 1997, e: Jane Amidon, *Op. cit.*, pp. 32-35.
10. "Assemblages of everyday objects and materials such as can be found in most hardware stores or garden-supply catalogues – clay pots, colored gravel, plastic plants, Astroturf, garden ornaments...". Elizabeth K. Meyer, *Transfiguration of the Commonplace*, in: Martha Schwartz, *Transfiguration of the Commonplace*, Spacemaker Press, Washington-Cambridge, 1997.
11. Vedi: "Lotus" 87, 1995; "Lotus Navigator" 2, 2001; Martha Schwartz, *Op. cit.*, 1997.
12. Entrambi i progetti sono pubblicati in "Lotus Navigator" 2, 2001.
13. Vedi: Bernard Lassus, *The Landscape Approach*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1998.
14. Per un primo bilancio dell'esperienza barcellonese vedi: Ignasi de Solà Morales, *Architettura minimale a Barcellona*, "Quaderni di Lotus" 5, Electa, Milano, 1986.
15. Manuel de Solà, *Progettare la città/Designing Cities*, "Quaderni di Lotus" 23, Electa, Milano, 1999.
16. Significativi e importanti sono i due saggi di Ignasi de Solà Morales, *Terrain vague*, in: Evelina Calvi (a cura di), *Identità e differenze. I racconti dell'abitare*, Triennale di Milano, Editrice Abitare Segesta, Milano, 1994; e: *Territori*, in "Lotus" 110, 2001.
17. Sébastien Marot, *The Reclaiming of Sites*, in: James Corner (editor), *Op. cit.*, pp. 45-57.
18. Vedi: Alessandro Rocca, *L'interperiferica di Chemetoff*; e: Jaques Lucan, *Un "Grand Boulevard" per la periferia*, entrambi in "Lotus" 84, 1995.
19. Il giardino planetario è "un progetto politico di ecologia umanistica" che è stato presentato in mostra alla Grande Halle de la Villette, Parigi, settembre 1999 – gennaio 2000, e nel libro-catalogo di Gilles Clément, *Le jardin planétaire*, Albin Michel, Paris, 1999. Teoria e pratica di Gilles Clément sono accuratamente presentati e discussi in "Lotus Navigator" 2, 2001, con il bel saggio di Alain Roger *Dal giardino in movimento al giardino planetario*.
20. Gilles Clément, *Op. cit.*, p. 89.
21. Marc Bédarida, *Tradizione francese e paradigma ecologico*, in "Lotus" 87, 1995.
22. Ignasi de Solà Morales, *Terrain vague*, *Op.cit.*, p. 76.
23. Brigitte David, *Dominique Perrault, défricheur du vide*, in "L'architecture



L'alba, ripresa fotografica dallo Shuttle "Columbia", novembre 2002.

- d'aujourd'hui" 336, 2001. Il progetto di Caen è presentato in "Navigator" 5, 2002, pp. 108-111.
24. *Jardín botánico nacional de Chevrete*, in "El Croquis" 104, 2001.
25. Dominik Schleipen, *IBA Emscher Park*, in "Quaderns" 225, 2000.
26. I progetti di concorso per Downsview Park sono presentati in "Lotus" 109, 2001.
27. "Lotus Navigator" 2, 2001, pp. 132-137.
28. Il tema è trattato in "Lotus" 107, 2000, con testi e progetti di Andrea Branzi e Stefano Boeri.
29. A questo proposito vedi il catalogo *Mutations*, Actar, Barcelona, 2000.
30. Il progetto per il concorso de La Villette è ripresentato in: O.M.A. Rem Koolhaas and Bruce Mau, *S,M,L,XL*, Monacelli Press, New York, 1995.
31. Marcel Smets, *Grid, casco, clearing and montage. Landscape taxonomies in Urbanism*, conferenza presentata alla scuola di architettura di Harvard nell'aprile 2001.
32. Il progetto è presentato in "Lotus" 109, 2001, pp. 64-69.
33. Vedi: Alessandro Rocca (a cura di), *Atlante. Il nuovo paesaggio delle infrastrutture europee*, in "Lotus" 110, 2001. E: *West 8*, Skira, Milano, 2000.
34. James Corner, Alex S. MacLean, *Taking Measures. Across the American Landscape*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.

Bibliografia minima

- AA. VV., *Mutations*, Actar, Barcelona, 2000.
- Jane Amidon, *Radical Landscapes*, Thames & Hudson, London, 2001.
- Augustin Berque, *Les raisons du paysage*, Hazan, Paris, 1995.
- François Berthier, *Il giardino Zen*, Electa, Milano, 2001.
- Gilles Clément, *Le jardin en mouvement*, Sens & Tonka, Paris 1999.
- Gilles Clément, *Le jardin planétaire*, Albin Michel, Paris, 1999.
- James Corner, Alex S. MacLean, *Taking Measures. Across the American Landscape*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
- James Corner (editor), *Recovering Landscape*, Princeton Architectural Press, New York, 1999.
- Claude Eveno, Gilles Clément, *Le jardin planétaire*, l'Aube, La Tour d'Aigues, 1999.
- Jeffrey Kastner, *Land and Environmental Art*, Phaidon, London, 1998.
- Sébastien Marot, *Sub-Urbanism and the Art of Memory*, AA Publications, London, 2003.
- Monique Mosser, Georges Teyssot, *L'architettura dei giardini d'Occidente*, Electa, Milano, 1990.
- Alain Roger (sous la direction de), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Champ Vallon, Seyssel, 1995.
- Alain Roger, *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris, 1997.
- Simon Shama, *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano, 1997.